This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

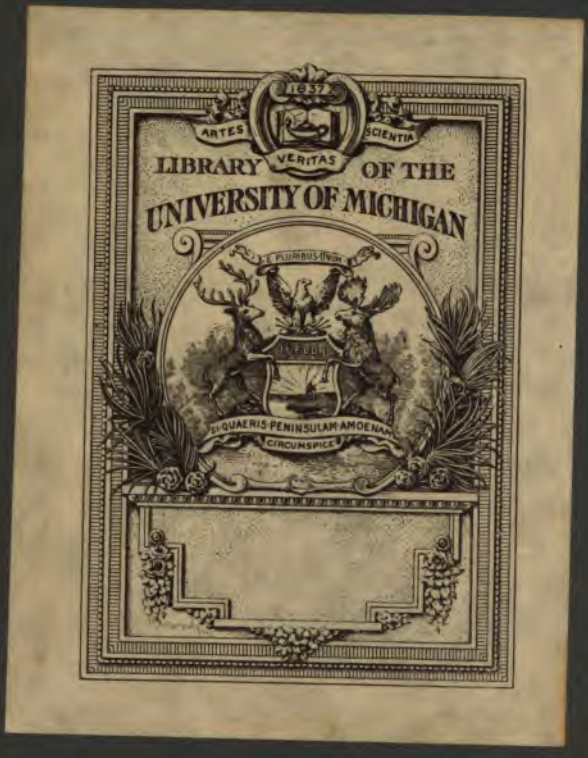
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

A 3 9015 00392 619 6
University of Michigan – BUHR


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

BH
192
.H54

PROBLÈMES
D'ESTHÉTIQUE
ET
DE MORALE

PROBLÈMES D'ESTHÉTIQUE ET DE MORALE

82.137

PAR

C. R. C. HERCKENRATH
Professeur au lycée de Groningue (Hollande).

LE SENTIMENT DU BEAU — LE SUBLIME
LE PROBLÈME DU TRAGIQUE
LE COMIQUE ET LE RIRE — LE PROBLÈME MORAL

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1898

Tous droits réservés.

PROBLÈMES
D'ESTHÉTIQUE ET DE MORALE

LE SENTIMENT DU BEAU [1]

I

Pourquoi telle chose est-elle jugée belle, telle autre laide ? Voilà le problème que l'esthétique se pose. Pour trouver une réponse à cette question, il faut d'abord mettre de l'ordre dans la masse confuse des faits et chercher à découvrir quelques lois empiriques.

Commençons par constater que tout le monde n'admire pas la même chose ; il y a une telle

(1) Une étude psychologique est avant tout une étude de soi-même. Qu'on ne s'étonne donc point si dans cet écrit il y a beaucoup de personnel, des souvenirs d'enfance, des preuves tirées de mes propres sentiments. A défaut d'un matériel bien classé d'expériences, lequel heureusement augmente tous les jours, on ne peut guère procéder autrement.

L'idée maîtresse de cette étude a été formulée également par M. P.-J. Helwig, d'Amsterdam, dans un ouvrage intitulé : *Eine Theorie des Schönen* (Amsterdam, 1897). Il y a quelques

diversité de goûts qu'on en est venu à dire : Des goûts et des couleurs il ne faut pas disputer. Nous voyons pourtant que les artistes et les critiques d'art en disputent, et que même les gens du commun disent couramment : Ceci est de bon goût, cela est de mauvais goût.

Un second fait à noter, c'est que le goût d'une même personne se modifie suivant l'âge, les habitudes et les impressions. Nous n'admirons plus guère les choses qui nous charmaient dans notre enfance, et nous nous sommes habitués à bien des objets qui nous choquaient d'abord. Il y a donc une *évolution du goût*, lente chez les uns, rapide chez les autres.

Il convient pour cela de demander d'abord ce qu'admirent les enfants et le peuple ou les peuples naïfs, dont le goût ressemble à celui des enfants. Ce procédé aura un double avantage : nous retrouverons dans leur première vigueur des sensations esthétiques qui, chez nous, sont déjà

années, nous nous sommes trouvés d'accord sur les principes généraux, mais nous sommes convenus de travailler indépendamment l'un de l'autre. Comme M. Helwig, cependant, s'est principalement attaché à confronter la théorie, esquissée rapidement, avec les expériences qu'on a faites sur la beauté des proportions (Fechner, Witmer, Cohn), je crois que mon travail garde son utilité, étant basé sur des observations que tout le monde peut faire et contrôler. J'espère même que la concordance des résultats donnera une sanction plus haute et plus rigoureuse à la théorie exposée.

émoussées, et nous pourrons suivre à la trace la loi du développement, de l'éducation esthétique.

Pour ce qui concerne le sens de la vue, on observe qu'au début le goût des couleurs voyantes est surtout prononcé. Les enfants aiment les poupées tout habillées de bleu ou de rose ; ils ne peuvent se rassasier de cueillir des fleurs dans les champs, et regardent peu à la forme, mais surtout à la tache de bleu, de rouge ou de jaune que cela fait dans leur bouquet. Ils sont heureux de posséder une image bariolée des tons les plus crus. S'ils ont une boîte de couleurs, ils négligent de se servir des demi-teintes, des tons bruns et grisâtres, pour dépenser à profusion le bleu de ciel, le violet, le vert pomme et le jaune citron. Ils donnent aux messieurs les jaquettes et les pantalons les plus invraisemblables, aux dames les robes les plus criardes, et aux oiseaux les plus humbles le riche plumage des colibris et des perroquets. — Le goût du peuple ressemble à celui des enfants. Voyez les gravures saintes qu'on trouve chez les pauvres gens. J'ai sous les yeux une image qui représente Moïse donné en nourrice à sa mère. La fille de Pharaon est vêtue de pourpre, elle est coiffée d'un capuchon violet ; trois esclaves l'entourent, dont l'une est affublée d'une robe bleu de Prusse, l'autre d'une robe

violette, et la troisième, qui porte sur le bras un manteau vert à bordure rouge, est habillée de lilas. La mère de Moïse porte une robe vert d'herbe et un capuchon violet clair bordé d'orange.

Les peuples sauvages de même. Voici une citation tirée des *Notes sur l'Amérique*, de Paul Bourget. Il dit, en parlant de Jacksonville : « Des nègres, encore des nègres. Il semble que la ville entière soit à eux, tant ils pullulent sur ces trottoirs, les hommes en redingote avec des fleurs à la boutonnière, les femmes vêtues d'étoffes outrageusement éclatantes. Le vert pomme, le rouge ponceau, le rose tendre dominent. Elles ont des corsages taillés en forme de Figaro, des chapeaux parés de rubans, et des fleurs énormes s'épanouissent sur leur tête. »

Or, qu'est-ce qu'on entend par couleurs vives ou éclatantes? Ce sont les couleurs simples, pures ou presque pures de tout mélange, ou les mélanges très simples, tels que le pourpre et le vert de mer. Le goût des tons discrets et des demi-teintes, c'est-à-dire des couleurs très composées, ne vient que plus tard. Les enfants aiment beaucoup à regarder les arcs-en-ciel dont un verre prismatique remplit la chambre et ourle tous les objets. Je me rappelle qu'à onze ou

douze ans, pendant une leçon de physique, je reçus une impression intense de beauté par la projection sur un mur blanc d'un énorme spectre solaire [1]. La réunion, au contraire, de ces sept couleurs, le blanc, n'est pas beau par lui-même; il sert tout au plus de fond ou de repoussoir.

Un autre fait doit trouver sa place ici. J'ai connu un jeune garçon (douze à treize ans), fils de campagnard, qui me disait un jour : « Les gravures noires ne sont pas jolies, il n'y a de joli que les gravures coloriées. » Cela s'explique : dans les dessins noirs, c'est l'arrangement qu'il faut savoir goûter; dans les planches coloriées, la sensation toute pure est déjà agréable [2].

Pour les sons, il en est de même. Des sons simples, celui d'une flûte, celui d'un timbre argentin, sont ce que l'enfant préfère. Mozart enfant ne pouvait supporter le son de la trompette. Il faut du temps pour s'accoutumer au timbre du violon. Un enfant qui l'entend pour la première fois, même en des mains habiles, trouve que cet instrument crie et grince. Il préférera également la voix de femme si flûtée à la voix

(1) C'est que les couleurs spectrales sont encore plus pures que celles des fleurs et autres objets naturels.

(2) Peut-être aussi la représentation coloriée des objets semble-t-elle plus *naturelle*. Voyez plus bas.

d'homme, où vibrent tant de sons accessoires.

A un âge plus avancé, les gens à qui l'on accorde du goût choisissent pour leurs vêtements, leurs meubles, leurs tapis, des tons discrets, des teintes pâles ou sombres. Dans la peinture murale, les fresques, l'ornementation des musées et des cathédrales, on évite les couleurs voyantes; les tons dominants ne sont qu'indiqués et doivent surtout valoir par le contraste. Il semble qu'on aime mieux se donner la peine de les reconnaître que de les voir du premier coup. Est-ce à dire qu'arrivés à un certain degré de maturité nous n'aimions plus les couleurs vives? Non, car dans les fleurs, les papillons, les pierres précieuses, le ciel bleu et les couchers de soleil, les feux d'artifice et les chromatropes, nous sommes ravis de les rencontrer. Le spectacle de ces choses, toujours de courte durée, peut nous causer un très vif plaisir; mais si notre entourage habituel était si bariolé, il aurait bientôt fait de nous lasser. — Est-ce la violence des tons ou des contrastes qui nous fatigue? Mais bien des couleurs simples, telles que le bleu, le rose et même plusieurs verts, ne sont pas violentes du tout. D'autre part, le vert des arbres tranchant sur le bleu du ciel n'a rien de fatigant, et, au contraire, une chambre où toutes les couleurs se

fondraient lentement comme dans un spectre solaire nous semblerait ridicule. Il faut donc bien admettre que c'est la trop grande simplicité des couleurs qui nous paraît un défaut. Les sensations simples, capables de nous amuser un instant, ne peuvent pas nous occuper d'une manière durable. Les nuances discrètes, moins belles à première vue, nous intéressent plus longtemps ; leurs dégradations plus délicates présentent une variété que l'œil apprécie à son insu. La laideur des étoffes et des décorations trop voyantes ne consiste donc que dans l'*ennui* qu'elles provoquent.

Pour l'arrangement et les formes, la marche du simple au composé est également visible. Un dessin compliqué, des arabesques, un portrait fouillé ne sont pas goûtés par l'enfant; un cercle bien rond, une étoile ou une rosace bien régulières le ravissent de joie. Les tout jeunes enfants préfèrent un dessin de contours à un dessin ombré. Pour eux, un dahlia est plus beau qu'une rose. De même une chanson de la rue, un accord ou un air simple, plaisent davantage à un esprit peu cultivé qu'une mélodie de Chopin ou de Schumann. Un orchestre, avec ses différentes parties qui s'entre-croisent, vous déroute la première fois que vous l'entendez. On me dira que le peuple aime beaucoup la musique d'orchestre.

Mais joue-t-on des morceaux symphoniques pour le peuple? Et n'oublions pas que pour lui cette musique est toujours associée à des idées de fête et de réjouissance.

Il paraît donc qu'en toutes choses on commence par préférer ce qui est simple à ce qui est compliqué. On préfère aussi ce qui est régulier à ce qui est irrégulier. Voyez les dessins des enfants eux-mêmes : une maison est forcément carrée ou rectangulaire, avec des fenêtres et une porte tirées au cordeau, la porte bien au milieu et une cheminée de chaque côté du toit. Boutet de Monvel le sait bien; il donne à tous ses dessins, si gracieux dans leur simplicité, une raideur voulue; il approche autant que possible des dessins des enfants eux-mêmes. C'est là peut-être une des causes de son succès.

Notons aussi ce que les enfants n'apprécient pas. Ils paraissent assez indifférents à la beauté des visages, à l'ameublement d'une chambre, au charme d'un paysage. Ce n'est pas l'acuité de la perception qui leur manque. Ils sentent comme personne la bonté répandue sur les traits, l'expression affectueuse de qui leur veut du bien, et ils remarquent mille détails de leur entourage auxquels nous ne faisons plus attention. Mais la beauté de ces trois choses est faite d'éléments

trop divers, et qui ne font pas encore un tout dans sa jeune intelligence[1].

Dans un second stade, on commence à trouver beau ce qui est naturel ou paraît naturel. Je me rappelle très bien qu'après avoir, pendant quelque temps, peinturluré des images de la manière que j'ai dite, je trouvai tout à coup très beau un paysage que ma mère avait colorié et où se voyaient un âne gris, un lac bleu et une montagne jaunâtre avec des bouquets d'arbres verts. Je compris d'un coup la beauté supérieure de ce qui est naturel. Désormais je donnai aux hommes des jaquettes et des pantalons bruns et gris et au bois et aux pierres le ton du bois et des pierres. Le sens esthétique subit de ces transpositions. Ce n'est pas graduellement qu'on y arrive; non, après avoir admiré pendant un temps tel ou tel genre, on s'aperçoit tout d'un coup de la beauté

(1) Qu'on saisisse bien ma pensée. Il y a des enfants très précoces, qui semblent démentir cette observation; mais je crois que tous ont traversé le même développement, allant du simple au compliqué. D'autre part, la laideur d'une personne est très souvent accompagnée ou faite de détails repoussants et non rarement alliée à une expression louche ou méchante. Mais si une personne est laide tout simplement et qu'elle soit bonne et gaie, l'enfant se sentira à l'aise en sa présence et plus attirée vers elle que vers une beauté froide. — De même pour les milieux. Il sentira d'instinct ce qu'il y a de confortable, de doucement familial dans un intérieur; mais que l'arrangement et le choix des meubles soient plus ou moins artistiques, cela ne fera pour lui aucune différence.

supérieure de tel autre, et on se prend à mépriser ce qu'on admirait. Celui qui aime une fois la musique classique se met à détester, à ne pouvoir supporter les morceaux de salon. De même pour les autres arts. On foule aux pieds les dieux qu'on adorait la veille.

Il est à remarquer cependant que ce qui paraît au premier abord une transposition est plutôt un élargissement du sentiment esthétique. Le plaisir que nous procurait la sensation simple nous faisait appliquer les couleurs indifféremment sur toutes sortes d'objets. Il s'y ajoute maintenant une *notion de la correspondance* entre telle couleur et tel objet, et l'absence de cet accord commence à nous choquer.

Or, qu'est-ce qui nous semble naturel ou normal? Evidemment ce que nous avons souvent vu. Quand j'étais tout petit, les femmes portaient encore des crinolines, et j'en étais arrivé à considérer la crinoline comme le complément indispensable de la toilette des femmes. La première fois qu'apparurent les robes tombantes, elles eurent pour moi je ne sais quoi de négligé, de pas habillé.

Je me rappelle encore qu'en voyant des femmes nues sur des gravures, je trouvais la forme du corps très belle, excepté les seins, qui

me paraissaient d'une laideur choquante. C'est que sans le savoir je comparais ces femmes à ma sœur, qui avait encore la gorge d'une enfant et que les autres femmes de mon entourage n'étaient plus assez jeunes pour me servir de modèles. Puis, avec le temps, je m'y accoutumai. C'est ainsi qu'on s'accoutume à une mode qui paraissait d'abord inélégante. Si l'on était habitué à ne jamais voir que des chèvres dans la prairie au lieu de vaches, la chèvre serait l'animal pittoresque des pâturages hollandais; et la preuve, c'est que dans la bruyère on peint toujours des moutons. Les bœufs et les vaches y feraient un effet ridicule et choquant.

C'est ainsi que pour chaque catégorie d'objets il se forme peu à peu en nous la *conception d'un type normal*. Comme cette conception s'est formée par l'habitude de toujours trouver certaines qualités réunies, elle peut aussi être modifiée par l'habitude. En second lieu, plus le type est nettement défini, plus il est difficile d'en modifier la conception. C'est ce qu'on pourrait appeler la *résistance du type*.

Il y a des cas pourtant où l'habitude ne semble pas nécessaire pour éveiller le sentiment du beau, où la nouveauté au contraire semble un attrait. Si l'on voit pour la première fois sur un

tableau un paysage des tropiques, le ciel vous paraît trop bleu, la lumière trop crue, les couleurs trop intenses. Il n'est pourtant pas douteux que celui qui le voit en réalité, est ravi d'admiration. Ce qui dans le tableau paraissait un défaut, paraît alors une qualité. Ou supposez que vous soyez un habitant de la plaine; vous n'avez jamais vu de montagnes; pourtant un premier voyage dans les Alpes vous transporte de plaisir.

Il est à remarquer que pour le type humain on est en général plus difficile. Si l'on est de race blanche, la première fois qu'on voit des nègres, des Chinois, on les trouve affreux. Ce n'est que par un long séjour au milieu d'eux qu'on s'habitue à la conformation de leurs traits et à la nuance de leur peau [1].

D'où vient cette différence dans nos jugements esthétiques? Y a-t-il deux mesures, deux *standards* d'après lesquels nous jugeons les hommes et les paysages? Non, mais le paysage est changeant au plus haut degré. Les arbres, les maisons, les prés et les collines sont disposés de mille manières si variées qu'il ne se forme pas en nous la conception d'un type; ou, si elle se

(1) Un ingénieur qui a longtemps demeuré aux Indes m'a affirmé qu'il en était arrivé non seulement à trouver toute naturelle la couleur brune des Javanais, mais à considérer comme maladif le teint blanc des Européens.

forme, c'est d'une façon très vague. Pour les hommes, au contraire, il y a dans chaque race un type déterminé, une moyenne que l'on retrouve sous les modifications les plus sensibles. Et puis, il y a encore autre chose : tant que les éléments sont les mêmes, nous éprouvons du plaisir à les reconnaître dans le groupement le plus inattendu. En Suisse, comme chez nous, le ciel est bleu, les arbres sont verts, le sable est jaune, les pierres ont toutes sortes de couleurs. Supposons un instant qu'on nous transporte au milieu d'une nature toute différente, où le sable soit gris, les pierres noires, l'eau rouge et le ciel vert, tandis que les feuilles des arbres affectent toutes sortes de couleurs. Elle nous fera l'effet d'un cauchemar.

C'est exactement ce qui arrive pour les nègres et les Chinois. Les éléments dont ces hommes sont bâtis sont tout autres : la peau d'abord, puis leur chevelure, leurs yeux luisants ou bridés, leur bouche et l'expression de leur figure, éléments que depuis notre enfance nous épions avec un soin infini dans les personnes qui nous entourent et que nous trouvons ici tout à coup changés.

Si cette interprétation est juste, nous devons trouver que des gens qui ne sont jamais sortis de

leur pays, ou plutôt de leur province, de leur village natal, seront totalement dépourvus de cette facilité d'admiration qui pour nous fait le charme des voyages. Il se pourrait que l'homme éduqué, préparé par de fréquents déplacements dans l'intérieur de son pays, par la vue de gravures et de photographies, par des récits de parents et d'amis qui ont voyagé, soit déjà trop disposé à admirer ce qu'on lui a vanté comme admirable. Les hommes primitifs au contraire, surtout dans les pays monotones d'aspect, devront s'être formé du paysage un type de beauté assez bien défini, et ne rien aimer tant que les sites qui leur sont familiers. C'est ce qui arrive en effet. Je me suis laissé dire que des paysans enrichis du nord de la Hollande, voulant profiter de leur fortune, s'avisèrent un jour d'aller visiter les bords du Rhin. Mais bientôt, le changement d'habitudes y contribuant sans doute, ils furent pris de lassitude devant ces montagnes qui leur barraient l'horizon, et, revenus chez eux, ils déclarèrent que rien ne valait les gras pâturages de la Frise et de Groningue, s'étendant à perte de vue, avec çà et là une ferme bien propre, bien entretenue.

C'est d'ailleurs un fait historique et qui montre bien la force de l'habitude dans les choses esthétiques, que la Suisse n'a commencé à attirer les

voyageurs que depuis un siècle et demi. Avant ce temps, quand on la traversait pour aller en Italie, on était bien aise d'avoir franchi ces âpres montagnes et de voir se dérouler les plaines fertiles de la Lombardie. Il faut un certain apprentissage pour goûter les beautés naturelles, aussi bien que pour apprécier l'art. Combien de gens parmi nous n'ont pas fait cet apprentissage? Un employé de commerce qui habitait une petite commune près de Paris me demandait un jour pourquoi, au lieu de visiter Fontainebleau et Saint-Cloud, je n'allais pas tout simplement me promener au bois de Vincennes : « Si vous aimez tant à voir des arbres, en voilà. Il y a même des lacs, un grand et un petit. » Tout cela était dit sans intention de moquerie.

De toutes ces observations il paraît résulter que ce qu'on trouve beau, c'est toujours ce qui est typique, et que la conception du type se forme par l'observation d'une foule d'individus ou d'objets de même espèce. De tout ce que nous avons vu il nous reste au fond de la mémoire un idéal de beauté, composé de tous les traits essentiels des objets semblables, et nous cherchons à retrouver cette forme idéale dans les objets nouveaux. Comme ce procédé est inconscient, nous éprouvons une petite surprise, une

impression soudaine de beauté, dès que l'objet réel approche de fort près de notre idéal.

Ce procédé, étant tout à fait machinal et ne tombant point sous l'empire de la volonté, doit nécessairement avoir une rigueur mathématique. Quelle sera donc la formule mathématique qui exprime plus rigoureusement ce que nous désignons par le mot *type?* Dans les objets réels, il y a toujours du trop ou du trop peu; mais ces impressions contraires se balancent, s'effacent mutuellement dans notre esprit, et ne laissent subsister que la *moyenne*. Ainsi s'explique pourquoi l'habitude de voir des choses vilaines ne nous les fait pas aimer. Car, bien que celles-ci constituent la règle et la beauté l'exception, la beauté est toujours présente sous le masque de la laideur, tandis que chaque cas de laideur est unique. C'est une déviation spéciale de la moyenne, un écart individuel du type auquel nous le comparons. — Par là s'expliquent aussi les modifications du goût, car en observant un plus grand nombre d'individus ou d'objets la moyenne se déplace (tout en tenant compte de la résistance du type [1]). Mais elle est toujours là, et

(1) Il faut aussi tenir compte de l'*intensité* relative des impresssions. C'est ce qui rend les impressions de l'enfance si puissantes.

c'est à elle que nous mesurons tous les objets nouveaux.

Pour la beauté humaine, cette théorie paraît assez plausible. Le type d'une race, ce sont les traits vers lesquels gravitent sans cesse les écarts individuels. Le type de la beauté masculine, c'est un homme dont la taille ne soit ni trop grande ni trop petite [1], les muscles développés normalement (l'Hercule Farnèse, beau comme type d'un hercule, est difforme en tant que type d'homme), les membres ni trop longs ni trop courts, ni trop gras ni trop maigres, etc.

Pour la beauté animale, l'application du principe comporte quelques difficultés. Nous disons que le cheval est un bel animal, le cochon nous semble laid, l'hippopotame monstrueux. Pourquoi? Si c'est la pureté du type qui décide, un hippopotame moyen est aussi beau qu'un cheval moyen. — Il me paraît qu'à notre insu nous avons vaguement conçu le type d'un quadrupède en général, et qu'à ce type-là nous comparons les formes qui nous sont peu familières. Pour les animaux domestiques, le type de l'espèce particulière a supplanté celui du quadru-

(1) Que la grandeur normale des objets soit un facteur esthétique, c'est un mystère pour toute autre théorie du beau.

pède. Ainsi il nous serait difficile de dire lequel est plus beau, un beau chat ou un beau cheval, un beau chien ou une belle vache; et pour le paysan sans doute un beau porc est beau au même degré qu'une belle vache (même en dehors de toute idée d'utilité). Nous autres citadins, nous lui trouvons les pattes trop courtes, le corps trop gras, le groin trop allongé [1]. Pour chaque membre du corps, il semble que nous ayons décrété dans notre for intérieur qu'il n'irait pas au-delà et ne resterait pas en deçà d'une certaine mesure. Les chevaux de course nous semblent trop grêles, les pattes trop minces, le cou trop tendu, le corps trop allongé; à moins, de nouveau, que nous ne soyons *sportsmen*, car alors nous nous mettons à admirer ce qui d'abord nous semblait un défaut.

Il faut ici tenir compte de deux autres influences : la première, c'est l'anthropomorphisme, l'habitude de ramener tout à nous-mêmes, de tout comparer à la forme humaine. Un singe nous semble hideux parce qu'il est à nos yeux la caricature de l'homme. Le lion nous semble majestueux, parce que sa tête est encadrée d'une

(1) Il faut s'efforcer ici de faire abstraction des associations désagréables qui ont pourtant une réelle influence : le grognement du porc, ses cris aigus, sa malpropreté, etc.

chevelure vénérable, qui lui donne une expression imposante. Le cochon nous semble d'autant plus vilain que ses chairs roses nous font penser à la chair humaine ; ses yeux sans cils et bordés de rouge nous rappellent les yeux de certaines gens que nous connaissons et son ventre bedonnant nous semble une difformité humaine.

La seconde influence part d'un principe qu'on pourrait nommer le *principe de l'efficacité*. Nous exigeons que chaque membre soit approprié à son usage, et comme très souvent nous ne voyons pas tout de suite à quel usage tel ou tel membre sert, nous le déclarons laid et mal formé. Les petites pattes d'un animal lourd nous semblent peu propres à supporter le poids du corps (le porc, l'hippopotame, le crocodile). Le cou de la girafe nous paraît hors de proportion ; son dos incliné peu propre à porter un cavalier, idée qui nous vient tout naturellement à cause de sa ressemblance avec le cheval.

Il semble que nous ayons ici affaire à un tout autre principe que celui de la beauté typique. L'un est pourtant dérivé de l'autre. Car l'usage d'un membre détermine sa forme et par conséquent l'idée que nous nous formons du type auquel il doit obéir. C'est pourquoi les ailes démesurées de l'aigle et du condor nous sem-

blent admirables, et point du tout hors de proportion, puisqu'elles sont si merveilleusement adaptées au vol. Ainsi le principe de l'efficacité tend souvent à transformer la conception du type, en lui attribuant un maximum de certaines qualités essentielles ou excellentes.

C'est là la raison pour laquelle l'artiste peut, dans une certaine mesure, appuyer sur une qualité dominante, charger certains traits de son type pour lui donner plus de relief. Ainsi l'on dit que le Zeus d'Otricoli doit son expression de majesté à une légère déviation du type humain, appréciable pour le seul anatomiste, mais qui ne laisse pas de produire l'impression voulue sur le spectateur. Evidemment, il y faut une habileté consommée. Trop chargé, le type aboutit à la caricature.

Pourquoi disons-nous qu'une action vertueuse est belle, qu'une action méchante est vilaine? Parce que nous considérons la vertu comme une qualité normale et excellente, la méchanceté comme une exception monstrueuse. La plupart des hommes, en effet, sont vertueux par principe ; ils ne sont vicieux ou méchants que par faiblesse. Par conséquent, un héros de vertu nous semble posséder le maximum d'une qualité normale. C'est dans le même sens que nous

parlons de beaux sentiments, d'un beau caractère, etc. [1].

Le principe de l'efficacité est déjà reconnu pour être une des règles fondamentales de l'architecture. Les colonnes qui supportent une frise ou telle autre partie d'un édifice, doivent être en proportion avec la pesanteur apparente de cette partie. La forme des objets d'un usage quotidien est presque tout entière déterminée par cet usage et l'on a déjà démontré [2] comment un des objets les plus gracieux, l'amphore grecque, s'y conforme jusqu'en ses moindres détails. En étudiant l'évolution des styles dans l'architecture, on s'aperçoit que les architectes n'ont pas visé en premier lieu à l'harmonie des lignes, mais au but pratique et à la solidité de la construction. Quoi de plus choquant en apparence qu'un contrefort, espèce d'étançon brutalement appuyé contre le mur devenu trop mince d'une cathédrale. Ce contrefort pourtant va devenir le point de départ de toute une architecture aérienne d'une harmonie de lignes incomparable.

Mais, pour embrasser des ensembles si vastes et pour s'en rendre compte, il faut un œil déjà

(1) Notons pourtant que dans un roman ou un drame le caractère nous paraîtra plus beau à mesure qu'il sera plus vrai.

(2) FECHNER. *Vorschule der Aesthetik*, I, ch. XVI.

exercé, déjà plus ou moins artiste. Il est pourtant possible, sans connaître la destination de chaque partie, de goûter le charme qui se dégage des grandes constructions architecturales, de même qu'on peut admirer la fine silhouette d'un voilier sans connaître le but de tous les agrès et cordages. Ce qui prouve que, si l'utilité ou l'efficacité des objets a quelque influence, c'est d'une manière indirecte. Ce n'est pas un travail de compréhension qui nous fait admirer les choses, mais uniquement la répétition fréquente des mêmes formes.

Un autre effet de l'éducation esthétique est de nous faire accepter comme sous-types certaines variétés qui nous paraissaient d'abord des écarts monstrueux du type normal. J'en ai déjà donné implicitement quelques exemples. Nous avons d'abord trouvé qu'un nègre est affreux; nous en voyons beaucoup, et nous commençons à parler d'un beau nègre. De même un directeur de ménagerie parlera d'un beau singe, d'un beau caïman, et enfin, pourquoi l'entomologiste ne parlerait-il pas d'un beau pou ou d'une belle punaise? C'est l'exemplaire comme représentant de l'espèce qui est beau. Ainsi le pathologiste parlera d'un beau cas, quand le cas est très vilain pour le malade. Cet emploi du mot, en appa-

rence contradictoire, est une confirmation inattendue de notre théorie. On comprend maintenant pourquoi ce qui fait la beauté d'une chose fait la laideur de l'autre, et comment la laideur d'une chose peut faire sa beauté.

Cette question des sous-types est très importante pour comprendre le développement historique de l'art. L'homme simple a peu de « types-étalons » et ces types sont très généraux. Pour l'observateur superficiel, tous les nègres se ressemblent. On les dirait issus d'une même famille. Puis, peu à peu, à les regarder mieux, les différences deviennent sensibles. On observe des diversités de race et de tribu, puis dans une même tribu, le type des différentes familles; puis enfin les particularités individuelles. La même évolution peut se retracer dans l'art. Sur les bas-reliefs égyptiens, les figures se ressemblent toutes. En Grèce, un art plus avancé apporte une plus grande variété. Pourtant, la coupe du visage, les lignes du corps présentent une certaine unité de forme et d'expression. Chez les Italiens, la diversité des sujets et des types est plus notable, mais ils ont tous au fond de l'âme un idéal qui s'impose. S'ils font un portrait, leur premier souci est la beauté et la noblesse, la ressemblance ne vient qu'en second lieu. Les

Hollandais au contraire semblent copier la nature; c'est tout au plus s'ils choisissent les effets de lumière plus pittoresques, les figures qui sont la représentation la plus typique de la réalité. Peu à peu les sous-types deviennent si nombreux qu'on approche de l'individuel [1]. En même temps le laid fait invasion dans l'art. Nous voyons les artistes de notre temps se livrer à toutes les excentricités, reproduire et même inventer toutes sortes de bizarreries. Voyez les cauchemars du Hollandais Toorop. En littérature, les mêmes faits s'observent. Nous avons vu le laid entrer de plain-pied dans l'art littéraire avec les romantiques, sans que leur chef ait pu le justifier autrement qu'en l'opposant au sublime. Après cela est venu le naturalisme avec sa chasse au « document », à la vérité vraie. En même temps, l'école dite psychologique a cherché les cas curieux, les « états d'âme » exceptionnels, et les dernières productions des romanciers, dramaturges et poètes lyriques, sont de préférence consacrées à la description de cas pathologiques [2].

(1) Si l'on y arrivait tout à fait, ce serait la fin de l'art, car le cas individuel peut avoir un intérêt scientifique, il n'a certainement rien de beau ni d'artistique.

(2) Baudelaire, Zola et tant d'autres en France, Ibsen en Norvège, Couperus en Hollande, d'Annunzio en Italie, presque tous les romanciers russes, etc., etc.

En présence de tels faits la question surgit : jusqu'où l'artiste peut-il aller? Où est la fin de l'art véritable, pur, élevé, et le commencement de la décadence? Il est difficile de donner une réponse directe à cette question. Remarquons d'abord que l'art tel que l'ont conçu les Grecs dégénère aisément en imitation banale. Si le sculpteur n'est pas un grand génie, si la pureté des lignes n'est pas irréprochable, si la nature fournit à l'artiste des modèles moins accomplis, les mêmes dieux et les mêmes déesses seront toujours livrés sur commande. Un seul artiste des temps modernes a pu renouveler la statuaire grecque, tant admirée pourtant et tant imitée. C'est le Danois Bertel Thorvaldsen, et l'on s'étonne encore qu'un moderne ait pu reconquérir l'âme grecque, cette passion de la beauté pour elle-même, cette jeunesse et cette sérénité que les Athéniens avaient naturellement.

L'art moderne ne donne pas une sensation si pure de tout mélange. Si nous voyons une tête de bandit, de scélérat infâme reproduite par un peintre, nous pouvons admirer la manière dont les traits essentiels sont reproduits, l'habileté avec laquelle l'expression cruelle et méchante est rendue; pourtant cette méchanceté elle-même nous repousse, nous choque par ce qu'elle a de

hideux. Notre sensation est donc mixte et si l'impression totale est agréable ou désagréable, cela dépendra de notre éducation artistique.

Il en est du grand public comme de l'individu. C'est pourquoi, dès qu'un artiste a osé s'écarter des conventions reçues, on a crié au sacrilège et on a proclamé que l'art servait à reproduire la beauté et non la laideur. Puis, peu à peu, l'innovation a été acceptée du public et aujourd'hui nous concevons à peine comment tel procédé, tel sujet ont paru à nos pères d'une témérité scandaleuse.

Toutefois, si l'on exagère cette tendance de l'art aux sous-types, on risque fort de s'adresser à un public de plus en plus restreint. Souvent ce qui satisfait l'artiste n'est pas goûté du grand public. Le premier admire l'habileté de la main, le cas intéressant; il finit (si sa conception de l'art n'est pas très élevée) par ne plus admirer qu'avec son intelligence. Le public, lui, admire avec son cœur, ou, pour mieux dire, avec ses facultés intuitives. Or, nous avons vu naître dans ces derniers temps un art qui s'adresse aux curieux, étudiant les cas rares et exceptionnels, parce qu'ils offrent plus d'intérêt scientifique, et aussi parce que l'artiste lui-même n'appartient plus à une école et veut à tout prix se distinguer

de ses confrères. Cet art ne peut pas durer. Il est né sous l'influence de l'esprit scientifique; mais il touche de si près aux limites mêmes de l'art que celui-ci devra, sous peine de mort, revenir à des traditions plus saines [1].

II

D'où vient le charme de la contemplation esthétique? Car, au premier abord, quoi de plus froid que la conception d'une moyenne? Ne nous laissons pas rebuter par les mots. L'homme est un animal pensant, et, pour penser, la première condition est de bien distinguer, la seconde de reconnaître les objets nouveaux et de les classer. Il n'est donc pas étonnant que nous éprouvions un cer-

(1) Il y a aujourd'hui des amateurs qui préféreraient les brouillons des grands écrivains, les ébauches des grands artistes, à leurs ouvrages achevés, pour prendre sur le fait le travail de composition, la germination des idées. Il est clair que c'est là un intérêt purement psychologique, partant scientifique. La fameuse définition de Zola : « Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament », ne repose pas sur autre chose, et il va sans dire que nous la répudions. En effet, si l'artiste ne nous montrait que des choses qu'il voit et que nous ne voyons pas, il ne produirait aucune impression. Ce n'est que par ce qu'il y a de commun entre lui et nous que la communion s'établit. En outre, la définition est trop étroite. Comment l'appliquer, par exemple, à l'art décoratif, à la musique et à la poésie ?

tain plaisir quand ce travail nous est facilité par la ressemblance de l'objet avec le type moyen de sa classe. Cela produit une détente de l'effort intellectuel, et plus la beauté est parfaite, plus la reconnaissance aura lieu sans hésitation ou tâtonnement. Alors la détente est si soudaine que nous en éprouvons une aise profonde [1], qui tout de suite met en jeu d'autres facultés de l'esprit; car nous demandons toujours deux choses à nos plaisirs : c'est de nous délasser et de nous occuper.

Beaucoup de personnes trouveront que ce n'est toujours pas assez pour expliquer l'espèce d'émotion que la grande beauté produit quelquefois. Mais n'oublions pas que cette impression de beauté est souvent accompagnée de sentiments qui en rehaussent l'effet. A la vue d'une belle femme, un jeune homme n'éprouvera pas le seul plaisir esthétique. Dans un voyage d'agrément, la vivacité de l'air, le sentiment de santé et l'excitation nerveuse que produit l'exercice, la conscience d'être pour quelque temps délivré de soucis, nous prédisposent éminemment à goûter les beautés de la nature. En revanche, un spectacle très beau, un incendie, un beau tigre, ne

(1) C'est un fait bien significatif que la langue établit déjà un rapport entre aise-plaisir et aise-commodité.

nous feront qu'une impression désagréable si notre vie ou nos biens sont en danger. L'émotion esthétique, comme toutes les autres, est exaltée, affaiblie, ou étouffée par les sentiments qui l'accompagnent.

Ici un nouveau problème se pose. Comment concilier la force de l'habitude dans nos appréciations esthétiques et le charme de la nouveauté?

Ce sont deux faits en apparence contradictoires.

Nous acquérons la notion du type par l'habitude de voir et de comparer; il semblerait donc qu'il nous faille admirer surtout ce que nous voyons tous les jours, ce qui nous est familier par une longue accoutumance. Ce n'est pourtant pas le cas. Ce que nous voyons ou entendons tous les jours a bientôt cessé de nous plaire. Nous ne regardons plus guère les tableaux et les meubles précieux qui ornent notre salon. La plus suave mélodie, la promenade la plus ravissante, finissent par nous lasser, si elles sont répétées trop souvent. Nos sensations esthétiques s'émoussent comme toutes les autres. Et nous éprouvons le besoin de voir, d'entendre du nouveau.

Mais tout ce qui est nouveau ne nous plaît pas. Un cri discordant, une toile barbouillée de couleurs

sans ordre et sans goût nous déplaisent. Il faut que nous y reconnaissions quelque chose. *Il nous faut retrouver le connu dans l'inconnu.* Si, dans un morceau de musique, nous sommes incapables de distinguer la mélodie à travers l'enchevêtrement d'accords et de passages, nous ne nous amusons pas. On entend souvent dire des choses de l'art : c'est peut-être fort beau, mais je ne le comprends pas. En effet, la première condition pour jouir, c'est de comprendre. C'est pourquoi il faut souvent une préparation très longue pour goûter certaines œuvres d'art, et pourquoi les initiés admirent tout autre chose que les profanes. Il est vrai que là où la simplicité s'allie à la beauté, nous éprouvons la plus forte émotion esthétique. Mais en revanche, ce qui plaît trop facilement a bientôt cessé de plaire [1].

Cela s'explique. Car adieu l'occupation ; nous n'avons que cette première sensation, de plus en plus faible à la répétition, et enfin nulle, tandis

(1) Il y a encore à cela des exceptions apparentes, car il se peut qu'une chose nous intéresse plus longtemps par les associations qui s'y rattachent. C'est le cas pour la beauté humaine. Du reste, il y a ici la vie et par conséquent le changement. Une belle statue nous intéresse déjà moins. Pourtant, c'est encore une chose très complexe que la beauté d'une statue ; il y a la beauté des lignes, de l'attitude, l'expression, le fini de l'exécution et souvent la pensée de l'ar-

qu'une œuvre difficile, riche en détails, d'une composition savante, nous intéresse toujours à nouveau. Nous la comprenons mieux la seconde fois que la première, et souvent la dixième fois mieux que la neuvième; les parties s'ordonnent, se groupent autour de l'idée maîtresse, et après un certain temps tout devient lucide.

Il est vrai qu'alors le maximum de la sensation est atteint. Elle ne peut plus aller qu'en diminuant. Mais cette diminution est plus lente.

Il nous faut un nouvel effort pour ressaisir dans leur ensemble tous les détails qui nous sont connus, et c'est ainsi que les plus belles œuvres, nous les reprenons toujours avec délices. Il arrive aussi qu'après un premier examen, une première audition, une première lecture, nous croyons comprendre et goûter l'œuvre, et que souvent des années plus tard, après avoir vécu, après avoir souffert, après avoir *appris* bien des choses, nous découvrons avec surprise un sens caché [1]

tiste à admirer. Il ne faut pas oublier non plus que la beauté humaine, réelle ou reproduite, est celle pour laquelle nous avons le plus de compétence. Ce long apprentissage dont il s'agissait, nous l'avons fait. Nous sommes envers elle dans les mêmes conditions qu'un Viollet-le-Duc en face d'une cathédrale ou qu'un musicien consommé en face de la symphonie d'un maître.

(1) Je dis *sens* à défaut d'un autre mot qui exprime l'idée, mais le terme est trop intellectuel. Je crois que la tendance morale ou philosophique n'a rien de commun avec l'art, et

sous le premier, quelque chose de plus profond qui ne nous était pas connu, mais que nous avons appris à connaître.

Puis donc que l'appréciation esthétique repose sur des connaissances, qu'elle présuppose un travail de séparation et de classification et une comparaison incessante avec l'idéal, qui n'est que le type moyen de l'espèce, nous pouvons dire qu'elle est exclusivement une fonction de l'intelligence. Le plaisir qui l'accompagne, c'est le plaisir que nous procure tout exercice de nos facultés. Ainsi s'explique le désintéressement, *die Interesselosigkeit*, que Kant relève comme un des caractères de la sensation esthétique.

« Quoi! nous dira-t-on, l'art ne s'adresse-t-il pas au sentiment, surtout au sentiment? » Prenons comme exemple l'art qui parle le plus au cœur, la musique. En quoi consiste l'excellence d'un morceau de musique? Sera-t-il d'autant plus beau qu'il éveille des sentiments plus divers ou plus forts? Non, mais à mesure qu'il exprime mieux celui qu'il veut exprimer. Et qui en est juge? L'intelligence. L'admiration est toujours

que le seul but d'une œuvre d'art, si but il y a, c'est de nous faire mieux comprendre un coin de la réalité, ou un sentiment qui est en nous. Or, si notre expérience est plus grande, nous comprenons mieux l'intention de l'artiste.

déterminée par un jugement, le plus souvent intuitif, mais encore un jugement.

Si le sentiment esthétique dépendait surtout des associations plus ou moins agréables qui se rattachent à la perception, comme on le croit communément, il n'aurait pas ce caractère de désintéressement, et un objet nous semblerait d'autant plus beau qu'il pourrait nous être plus utile. Une maison que nous ne pourrions pas habiter, devrait nous sembler moins jolie que celle qu'un architecte aurait bâtie pour nous. Cette manière de sentir serait surtout celle des envieux, qui voient avec déplaisir les biens qu'un autre possède; et on ne les verrait admirer que leurs propres possessions. Le contraire est plutôt le cas.

En outre, si la beauté était déterminée par les associations, un objet serait beau ou laid d'après les associations accidentelles de la personne en qui il se réfléchit. L'esthéticien allemand Fechner a bien senti qu'il y avait là une sérieuse difficulté. Il a voulu y échapper en disant : « Quant aux associations qui varient selon l'individu, l'époque ou le lieu et qui contribuent aux différents développements du goût à des époques ou chez des peuples et des individus différents, elles peuvent déterminer ce goût, mais non le justi-

fier[1]. » On pourrait demander quel est donc le critérium pour justifier un goût, et pourquoi il serait seulement loisible d'avoir les associations de tout le monde? Sans compter l'impossibilité de bannir à volonté les associations que l'on a et d'évoquer celles qu'on n'a pas, l'éducation esthétique consisterait donc à se faire continuellement violence. Le bon goût serait le goût des autres. Si les associations qu'éveille un objet déterminent directement sa beauté, elles ne pourront le faire que par ce qu'elles ont d'agréable, et on ne conçoit guère pourquoi dans ce cas toute idée agréable ne contribuerait pas à produire une plus forte impression de beauté. Bien plus, les mots *beau* et *agréable* seraient alors synonymes. Le fait qu'ils ne le sont pas démontre assez l'absurdité de la théorie.

De tout ce que nous avons déjà dit, il résulte assez clairement que les associations, soit agréables soit désagréables, ne contribuent à la beauté que si elles contribuent à la conception du type. Une église sera d'autant plus belle qu'elle sera plus majestueuse, que ses ornements seront plus sévères, et que l'ombre de ses piliers, la lumière tamisée par ses vitraux peints, inviteront davan-

(1) *Vorschule*, I, ch. IX.

tage au recueillement. Tout ce qui peut distraire la pensée de l'objet principal de l'œuvre nuit à sa beauté. C'est pourquoi un poète, un romancier, un orateur, éviteront de se servir de mots ou d'images qui peuvent faire naître dans la pensée de ses lecteurs ou auditeurs des idées ou des réflexions étrangères au sujet.

Qu'on nous permette de citer encore un exemple pour mieux élucider notre point de vue. Pour un esprit très judicieux, la femme qu'il aime n'en sera pas plus belle. Il dira : elle a pour moi plus d'attraits, plus de charmes ; mais dès qu'il s'agira d'une comparaison en beauté seulement, il ne verra plus que les traits, le teint, la majesté ou la grâce du port, etc. On nous dira que l'expression noble, animée, sympathique fait aussi partie de la beauté ; qu'une beauté froide est pour cela moins belle, qu'une laideron est souvent embellie par une expression de bonté. Tout cela peut être vrai, mais avons-nous affaire ici à un élément nouveau? Si les traits sont nobles, la noblesse d'expression fera encore mieux ressortir ce type de beauté. Il en fait partie intégrante. Une autre expression, par exemple la bonté naïve ou l'espièglerie, quoique peut-être plus agréable à rencontrer, n'ira pas à ce genre de physionomie. Une figure spirituelle a besoin, pour se faire

valoir, d'un air de gaîté. Cela est si vrai qu'une tête de filou sera moins belle au point de vue artistique, si la cupidité et la méchanceté ne s'y peignent pas. Il est vrai que les hommes, dans leurs jugements, confondent souvent le beau et l'agréable. Cela tient à un défaut d'éducation artistique[1]. Aussi quand on dit : cette personne est laide, mais sa laideur est tempérée par une expression de bonté, on veut dire proprement : l'impression désagréable que ferait sa laideur est tempérée par le plaisir que nous fait sa bonté. Pour des questions de cet ordre, on fera toujours bien de s'adresser à des artistes : ils ont appris à faire la part du beau et de l'agréable.

Ce n'est pas que l'artiste n'ait pas à tenir compte de ce qui peut plaire par d'autres côtés que le seul mérite esthétique; mais, quand on veut voir dans ces autres éléments aussi des facteurs esthétiques, on retombe dans l'ancienne perplexité : il faudra condamner comme étant hors de l'art les œuvres qui nous montrent très artistiquement le laid et le déplaisant et qui, en dépit de nos révoltes, s'imposent à notre admiration. Le romancier et l'auteur dramatique, natu-

(1) Il faut surtout se défier des acceptions figurées du mot beau. Les Allemands ne disent-ils pas du goût d'un plat qu'il est beau ? (Es schmeckt schön).

rellement, puisqu'ils ont à peindre des caractères et des milieux, chose essentiellement complexe, sont bien obligés de s'adresser à tous nos sentiments ; il faut qu'ils émeuvent, passionnent, attendrissent, fassent trembler le lecteur ou le spectateur, si l'occasion se présente ; mais qu'ils nous peignent la vie douce et contente, ou la vie terne et grise des gens qui triment, ou encore qu'ils nous révoltent par la peinture du crime ou de la plus infâme débauche, le mérite artistique dépend uniquement de la manière dont ils le font, et point du sujet. Pour être œuvre d'art, l'œuvre littéraire n'a pas besoin d'être morale. Qu'il nous édifie ou nous choque n'est pas une question indifférente, mais c'est une question qui est hors de l'esthétique. Si le type est bien rendu, le critique d'art est satisfait.

L'influence *indirecte* des associations est tout simplement énorme, car si pour un motif non esthétique nous préférons un type à un autre, le premier sera reproduit à l'infini, et le second ne le sera guère. De cette façon, le premier deviendra en réalité le plus beau.

Le choix qu'on fait parmi les sous-types en dépend presque uniquement. Entre un beau vieillard et un beau jeune homme nous n'hésitons pas. L'idée de jeunesse nous est tellement

agréable, que nous multiplions les statues de jeunes dieux et de jeunes déesses, les Psyché, les Apollon, les Hermès, les Adonis. Notre œil s'y accoutume et finit par voir en eux la représentation idéale du type humain. Pourtant le Zeus est peut-être un modèle plus parfait de l'homme idéal que l'Adonis, de même que la Vénus est supérieure à l'Hébé. Supposons que chez un peuple il existe un véritable culte de la maternité, de sorte que les femmes mariées y sont vénérées et les jeunes filles méprisées, et on verra partout s'élever des statues de femmes faites, et celle-ci deviendra bientôt la femme idéale.

Pour certains détails de la race humaine il semble aussi qu'une déviation de la moyenne soit préférée, et qu'en tout cas nous puissions souffrir plus facilement un écart dans un sens que dans l'autre. Ainsi de très longs cils, une bouche plutôt petite, de petites mains et de petits pieds sont admirés. Pourquoi? Il faut ici nous rappeler ce que j'ai dit plus haut de la *notion de la correspondance*. Ces particularités, en effet, ne se trouvent pas isolées, elles se rencontrent ordinairement chez les individus qui sont aussi admirables sous d'autres rapports. Elles font ainsi partie intégrante du type et ne s'en séparent point dans l'idée. Ce sont de vrais *signes de beauté*.

La tradition dans l'art repose souvent tout entière sur des préférences étrangères à l'art pur. Tantôt ce sont les conceptions religieuses qui font sans cesse reproduire telles images, tantôt ce sont des considérations éthiques, ou bien il y a les grands maîtres dont les épigones impuissants copient les sujets, l'ordonnance du plan, le faire et les défauts, et un esprit neuf éprouve autant de peine à entrer dans toutes ces conventions qu'un artiste routiné à s'en défaire.

Les associations agiront encore en déterminant le plus ou moins d'*intensité* et de *netteté* des impressions, car ce que nous observons avec complaisance, nous l'observons bien et longuement. Nous détournons les yeux, au contraire, de ce qui nous semble laid ou vulgaire. Or, ce qui absorbe l'attention laissera une trace plus profonde et contribuera plus à déterminer le type que les impressions fugitives ou indifférentes. Ainsi s'explique pourquoi le type féminin paraît plus beau aux hommes, le type masculin aux femmes. Pour la même raison les impressions de l'enfance ont une valeur décisive. Car au début de la vie les choses nous intéressent davantage [1].

(1) Le fait encore que les objets paraissent plus grands aux enfants aura une influence notable sur la grandeur moyenne qui paraîtra normale. Quand j'étais tout petit, nous habitions une maison qui avait au rez-de-chaussée un long

Au fond de bien des préférences esthétiques nous retrouverons, en cherchant bien, des impressions très anciennes.

Enfin cette influence explique le rôle important de la suggestion dans les jugements esthétiques, quoiqu'il faille toujours se garder de confondre le jugement prononcé avec l'opinion intérieure et réelle. Nous ne pouvons qu'indiquer tous ces facteurs, pour ne pas étendre démesurément la discussion de ce seul point. Ici comme dans les autres provinces de la psychologie la complication des influences est tellement grande qu'on rencontrera toujours des cas inexpliqués.

Un autre pas dans l'éducation esthétique, c'est que la trop grande régularité commence bientôt à nous déplaire, à nous sembler un défaut. Nous y appliquons les épithètes de raide, uniforme, fastidieux, monotone. Et la trop grande simplicité de même. Ce besoin de variété est même si fort que l'on cherche à le satisfaire aux dépens du naturel. C'est de lui que viennent tous ces défauts de composition qu'on désigne sous le nom de boursouflure, emphase, style ampoulé, déclamation; dans les arts plastiques, les décors sur-

corridor. Dans mes souvenirs, ce corridor était long comme une rue. Quand je l'ai revu plus tard, je l'ai trouvé assez médiocre. Mais il est clair que ce souvenir a influé sur l'idée que je me fais de la longueur normale d'un corridor.

chargés de détails, les pomposités des palais, de certains salons et des habits d'apparat; dans la musique, les morceaux à effet, où les roulades, les trilles et les gammes étouffent la mélodie. De telle sorte que les gens de goût n'ont rien eu de plus pressé que de revenir à la simplicité et de la recommander à tout le monde. Cependant il ne faut pas s'y tromper. Ce qu'ils préconisent, c'est une simplicité rare et exquise, à laquelle on n'arrive ordinairement qu'après avoir sacrifié à tous les défauts que nous venons d'énumérer, et où il reste au connaisseur tant de nuances à observer, tant de finesses à admirer que le besoin de variété est amplement satisfait. La simplicité sans variété produit le même effet que les couleurs trop voyantes : elle nous ennuie bientôt. Aussi voyez nos meubles, nos vêtements, nos moindres ustensiles de ménage. Il y a partout des ornements, des cannelures, des glands, des fleurs peintes ou sculptées, des rebords, des corniches. Il est difficile de trouver un objet qui en soit totalement dépourvu. Nous finissons par ne plus les remarquer, mais sans eux une chambre paraîtrait nue et froide. Les objets simplement commodes, rectilignes, carrés sont affreux. Comparez un navire à voiles à un bateau à vapeur, une façade gothique ou renaissance à une maison

moderne. Un train de chemin de fer est une chose essentiellement laide. Ce qui tout au plus pourrait tenter un artiste épris de modernité, c'est la locomotive; aussi c'est elle que nous voyons toujours reproduite sur des gravures.

Il y a encore une autre raison pour laquelle un navire à voiles paraît plus élégant qu'un steamer, et un moulin à vent plus pittoresque qu'un moulin mécanique. C'est que dans les voiles du navire et les ailes du moulin nous voyons la partie qui offre prise au vent; nous voyons l'appareil moteur, qui dans tout ce qui est mû par des machines se cache à l'intérieur de l'objet. D'après le principe de l'efficacité, qui veut que nous comprenions d'emblée l'usage de chaque partie et l'ordonnance des parties entre elles, cela doit nous sembler moins beau. C'est un fait qui aura frappé bien des gens que les machines automobiles ont quelque chose d'incomplet. L'œil cherche les chevaux et, ne les trouvant pas, il n'est pas satisfait.

Cependant, même en dehors de cette dernière influence, la très grande régularité nous semblera monotone, et les ensembles compliqués offrant une grande variété de détails en paraîtront plus beaux. Ce n'est pas que nous aimions l'irrégularité pour elle-même, *nous aimons au contraire à*

rencontrer l'harmonie et l'ordre dans l'apparente irrégularité. Tant que nous ne voyons que celle-ci, l'ensemble nous paraîtra laid; mais aussitôt que nous apercevons l'ordre et la coordination des parties, il commence à nous intéresser.

Il ne faut pas croire que, par un revirement plus ou moins adroit, nous revenions ici à la fameuse théorie de l'unité dans la multiplicité; car rien ne nous semble plus arbitrairement choisi que ce principe. Dans les choses qui, *normalement*, demandent cette unité, nous l'admirons; mais dans les autres elle nous paraîtrait monstrueuse. Dans les spectacles de la nature, pourvu que le type de chaque élément soit conservé, rien ne nous plaît comme le plus grand désordre. Un coin de paysage doit être bien pauvre s'il ne l'emporte en beauté sur un jardin de Le Nôtre. Est-ce la plus grande variété qui lui donne l'avantage? Mais le jardin peut être très varié. On nous dira que ce sont les associations plus nombreuses ou plus intéressantes; car le propre de l'esthétique courante c'est de se rabattre sur un second principe si le premier ne peut plus servir. Ce qui fait sa faiblesse la rend en même temps difficile à réfuter. Observons toutefois que peu de paysages sont aussi riches en associations intéressantes que les jardins du palais de

Versailles, et que leur beauté est pourtant fort médiocre.

Quoi de plus beau et de moins régulier qu'un coucher de soleil! Il nous paraît d'autant plus sublime que les nuages sont plus follement entassés, les teintes plus variées, une débauche de couleurs jetée dans les profondeurs du ciel, des stries d'un rouge ou d'un jaune intense tranchant sur le violet, le vert pâle ou l'azur. Nous admirons tout, « comme des bêtes ». Eh bien, qu'un Jupiter dispose demain toutes ces couleurs et ces formes en un grand cercle régulier au-dessus du soleil, le phénomène nous paraîtra absolument choquant, quoique curieux. Un peintre le reproduisant fera un tableau grotesque. Cependant, que ce phénomène se répète tous les soirs, qu'il devienne le type d'un coucher de soleil normal, et la génération suivante sera ravie en extase : témoin l'arc-en-ciel.

Il est vrai qu'il n'y aura pas mal de gens qui l'admireront tout de suite. C'est que d'une part la régularité leur plaît par elle-même et que, d'un autre côté, la nouveauté du fait leur paraîtra plaisante. Consultez, par exemple, les endroits que la plupart des touristes vont visiter de préférence, et vous trouverez que ce sont surtout les curiosités et les bizarreries de la nature. Nous n'en conclu-

rons pas que ce sont là les choses les plus admirables, mais tout simplement que la majorité du genre humain en est restée au goût des enfants.

Ceci nous ramène à la question : peut-on parler de bon et de mauvais goût ? On pourrait dire que le goût de chacun est approprié à son âge, sa condition, son éducation esthétique, et, comme tel, justifié et indiscutable. D'un autre côté, puisqu'il y a progrès, on pourrait qualifier de bon goût (et c'est ce que l'on fait en réalité) le goût plus avancé d'un artiste, qui a beaucoup vu, beaucoup comparé, dont l'œil est exercé à discerner des rapports qu'un autre ne voit pas, et qui sait éviter des nuances trop crues, les ensembles trop compassés. Le mauvais goût, d'après cela, est le goût naïf, puéril, auquel il faut des couleurs éclatantes, des dorures, des ornements pompeux, une symétrie raide et massive. D'un côté l'artiste admire moins, de l'autre il apprécie davantage. Il est plus vite ennuyé, dégoûté de ce qui est trop simple et vulgaire; mais il discerne des types de beauté plus variés, son œil embrasse des ensembles plus vastes et plus compliqués. Là où le promeneur ordinaire ne voit qu'une rue malpropre et délabrée, l'artiste admire un coin pittoresque; car il voit l'arrangement des parties, les détails qui « font bien »,

l'harmonieuse fusion des lignes et des couleurs. Comme ses sentiments sont aussi plus affinés, il comprend celui qui a inspiré certaines poésies, certaines toiles des maîtres, certaines pages musicales. Il reconnaît la mélodie dans telle composition où l'auditeur vulgaire n'entend qu'un déluge de notes et d'accords. Le bon goût est un goût plus raffiné, plus cultivé que le mauvais goût.

III

Il nous reste quelques problèmes spéciaux à discuter.

Pourquoi n'accordons-nous l'épithète de *belles* qu'aux sensations de la vue et de l'ouïe ? Une odeur, une saveur, une impression du toucher sont jugées agréables, et non belles. Sur quoi repose cette distinction ? Est-ce parce que les sensations visuelles et auditives se laissent plus facilement combiner, grouper de mille manières, tandis que celles des autres sens sont toujours observées seules ? Mais, si nous appelons agréables des sensations qui nous plaisent en dehors de toute idée d'arrangement, et beaux certains groupes de sensations, il ne faudrait jamais

décerner cette épithète aux sensations simples, qu'elles nous viennent de la vue, de l'ouïe ou de tout autre sens.

Il est vraisemblable que dans les sensations de l'ouïe et de la vue seules il s'agit de trouver une moyenne et que, pour les autres, le critérium de l'agréable est ailleurs. Le bon ou le mauvais goût d'un plat dépend beaucoup, comme chacun sait, de sa qualité nutritive et de l'état de notre estomac. Les impressions du toucher sont souvent jugées agréables ou désagréables, selon qu'elles affectent la température ou altèrent les tissus. Pour les impressions de l'odorat, il semble encore impossible de formuler une théorie même vague. La seconde explication nous paraît d'autant plus vraie que la lumière et les sons, s'ils sont trop intenses, s'ils ébranlent trop rudement l'appareil visuel ou auditif, ne sont plus qualifiés de laids, mais de désagréables.

Nous pouvons donc nous borner à étudier les sensations qui nous viennent de l'œil et de l'oreille. Nous aurons donc à parler des couleurs et de leur arrangement, des lignes et de leurs proportions, enfin du rythme et de la musique. Pour les couleurs, nous avons déjà constaté que, abstraction faite de tout arrangement, elles sont d'autant plus agréables qu'elles sont plus vives.

Demandez à cent personnes quelle est leur couleur préférée, elles ne vous citeront pas le brun ou le gris, mais le bleu, le rose, le violet, le pourpre, etc. Le blanc paraît plus beau que le noir. Il ne me paraît pas démontré que le noir soit une sensation. C'est peut-être l'absence de toute sensation visuelle. Le noir repose la vue, si elle est fatiguée. C'est le seul agrément qu'on peut encore lui trouver.

Dans l'arrangement des couleurs il faut tenir compte du fait que certaines combinaisons sont plus agréables que d'autres. Ainsi le vert et le bleu, le bleu et le violet jurent ensemble, tandis que le jaune et le violet mis ensemble font bien. Cela peut tenir en partie à des effets de contraste, mais toutes les causes du phénomène ne sont sans doute pas expliquées. Plus les couleurs seront nombreuses, plus il sera difficile à l'artiste de les assembler. Les couleurs ternes réussissent plus facilement que les couleurs vives. C'est pourquoi la grande hardiesse (mais aussi la grande habileté [1]) de l'artiste consiste à bien arranger celles-ci, et l'œil sera d'autant plus charmé qu'il

(1) De nos jours on est un peu enclin à admirer la hardiesse pour elle-même. Mais sans l'habileté elle n'aboutit qu'à l'excentricité et à la folie. D'ailleurs, si tout est permis, où est la hardiesse? Celle-ci consiste plutôt à concilier une très grande originalité avec les plus sévères exigences de l'art.

aura deux choses à admirer : les couleurs elles-mêmes et leur harmonie. C'est pour ne pas avoir ce goût suprême que les peuples de l'Occident en sont réduits à choisir pour leurs vêtements et leurs meubles des étoffes de couleur sombre et éteinte, qui n'offensent pas l'œil mais ne l'égayent pas non plus.

On a souvent confondu, dans l'esthétique, les exigences de l'art décoratif et de l'art imitatif (s'il est permis de les distinguer ainsi), et on a cru que l'agrément d'un tapis persan et d'une tenture dépendaient de principes analogues à ceux qui font le mérite d'un tableau. On trouve même des maximes dans le goût de celles-ci : il faut qu'une toile vue de loin ne nous présente plus qu'une teinte neutre dans laquelle toutes les couleurs se fondent. C'est de la pure extravagance. Ce qui importe dans la représentation du réel, c'est la vérité. La nature ne tient pas compte de l'équilibre des couleurs, et le grand mérite ici, c'est d'oser être vrai. Il est évident que tous les spectacles ne sont pas également propres à être peints. C'est toujours un sujet d'étonnement pour celui qui réfléchit que les magnifiques panoramas, les grandioses paysages alpestres par exemple ne font pas autant d'effet sur un tableau que les petits coins d'une nature modeste, un moulin qui se

mire dans un ruisseau bordé de quelques saules, ou quelques arbres tordus sur une maigre bruyère. C'est que là où la nature est plus monotone, il se forme plus aisément en nous un type de paysage ; peut-être aussi le charme du site alpestre est-il surtout dans les prodigieux éloignements, les dimensions colossales et la masse imposante des rochers. Tout cela se trouvant rapetissé dans le tableau, nous éprouvons un désappointement qui nous le fait déprécier peut-être plus que de raison. Pour ce qui est de la couleur spécialement, les vrais artistes n'oublient jamais qu'une toile doit servir de décoration, et qu'elle doit être en harmonie avec l'entourage. D'abord, elle ne pourra l'être que si en elle-même les couleurs s'harmonisent plus ou moins. En second lieu, plus le tableau sera petit, plus on devra compter avec l'entourage. C'est pourquoi les grandes toiles peuvent offrir une coloration plus violente, avoir une individualité plus marquée que les petites.

La beauté des formes peut être celle des lignes, des proportions ou du type de l'objet. Il semble qu'ici nous devions recourir à d'autres principes d'explication que celui qui nous a suffi jusqu'à présent. Nous avons vu qu'un cheval pouvait être beau comme cheval ou comme ani-

mal. Un bel animal est celui qui a les membres bien proportionnés, la couleur agréable, etc.; un beau cheval celui qui possède toutes les qualités essentielles des chevaux. La beauté des proportions animales pouvait également se ramener, au moyen du principe de l'efficacité, à la conception du type. Mais, en considérant d'autres objets, nous trouvons pourtant que tout n'est pas là. Il y a une beauté des lignes et des proportions en dehors de tout usage, de toute idée d'utilité. L'amphore grecque n'est pas seulement belle parce qu'elle est le type le plus parfait du vase, mais aussi parce que son contour présente de belles lignes. Or, qu'est-ce qu'on entend par là? Quand peut-on dire qu'une ligne est belle comme ligne, qu'une proportion est belle comme proportion?

La ligne la plus simple est la ligne droite, et elle est unique. Une infinité de déviations, de courbes à droite et à gauche sont possibles, mais il n'y a qu'une ligne droite. Or, il est clair qu'elle est une moyenne. Elle est le type le plus parfait de toutes les lignes qui se dirigent dans un sens, puisque les déviations possibles à droite contrebalancent exactement les déviations possibles à gauche. Aussi la ligne droite a-t-elle une certaine beauté, faible mais réelle. Parmi les lignes courbes on peut en distinguer de capricieuses et

de régulières. Par rapport à toutes les lignes courbes possibles, le cercle ou l'arc de cercle paraît être le type moyen le plus parfait. Mais, ici comme ailleurs, l'œil apprend bientôt à connaître des sous-types, comme l'ellipse, la spirale, etc.

Parmi les proportions, la plus simple est l'égalité. Elle est le type moyen de toutes les combinaisons de lignes ou de surfaces plus ou moins égales. De là la beauté de la symétrie. L'inégalité pourtant doit aussi avoir son type ; il doit y avoir une combinaison de deux lignes inégales qui nous plaît mieux que toutes les autres. On a longtemps cru que c'était la *coupe d'or* [1]. Quoi qu'il en soit, elle est une moyenne. Peut-être, en cherchant bien, découvrira-t-on ici encore des moyennes secondaires. En tout cas, les artistes doivent avoir un sentiment intime de ces proportions, car infailliblement l'ornement ou l'objet qui en contient le plus et qui n'en contient pas d'autres nous charmera davantage.

Ceci nous aidera à comprendre pourquoi sous un certain jour les objets nous paraissent plus beaux que sous un autre, qu'il faut des parties

(1) M. Helwig vient de démontrer dans l'ouvrage précité qu'en tout cas c'est une proportion très voisine de la coupe d'or, c'est-à-dire du partage d'une ligne droite en moyenne et extrême raison.

d'ombre et de lumière et que celles-ci, pour être pittoresques, doivent être distribuées d'une certaine façon. Car les lignes principales des objets, si elles sont belles, doivent encore être perçues distinctement, les contours doivent se dessiner nettement. De là aussi la nécessité des fonds. Un paysage sans soleil perd la moitié de sa beauté. C'est que les grandes lignes ne deviennent visibles que par l'opposition des ombres et des lumières. Les paysages du soir semblent être une exception à la règle. Le soleil est déjà sous l'horizon, et pourtant la campagne a un charme particulier. Les lignes se sont même effacées, les teintes se sont assombries. Mais a-t-on bien remarqué que ces effacements, ces vaporeux lointains forment un fond excellent pour les groupes d'objets au premier plan? Le feuillage se détache en noir contre un ciel encore lumineux. Et peut-être y a-t-il un charme encore plus grand à voir se dessiner les grands ensembles dans l'effacement des détails et des demi-nuances. C'est ainsi que le dessin, qui reproduit seulement la quintessence des choses, nous semble plus artistique que la photographie. Le grand art du dessinateur consiste à choisir, parmi la foule des traits que fournit la réalité, ceux qui sont caractéristiques et déterminants.

La beauté du mouvement, c'est la beauté des lignes et des attitudes. Il est à remarquer que la grâce est surtout dans l'aisance et le naturel. Ce ne sont pas les mouvements extraordinaires, c'est la perfection des gestes habituels à chacun qui constitue la grâce. Aussi la danse est-elle bien dégénérée chez nous. Marcher sur l'extrême pointe des pieds ou tourner rapidement comme une toupie sont des exercices ayant à peu près la même valeur esthétique que les contorsions de l'homme-caoutchouc. Les badauds les demandent parce qu'ils admirent la difficulté vaincue, mais la danse gracieuse ne peut être qu'une apothéose de la marche. Aussi n'y a-t-il point de danses plus élégantes que les danses lentes, comme le menuet. Nos costumes, hélas! s'y prêtent extrêmement mal, puisque, ayant une forme individuelle[1], ils s'adaptent imparfaitement aux mouvements du corps et en dessinent très peu les grâces naturelles. Toutefois il est aisé d'observer qu'une personne a d'autant plus de chances d'être gracieuse que son corps est plus normalement développé, ou, ce qui est la même chose, est plus beau. Aussi la grâce a

(1) Voyez les intéressantes observations de M. Robert de la Sizeranne, dans son article *L'anachronisme dans l'art* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 janvier 1894).

toujours paru l'apanage de la beauté. Remarquez aussi que les enfants ont souvent une grâce surprenante. C'est qu'ils ne posent pas, ils ne sont pas gênés; leurs mouvements sont spontanés, primesautiers, partant naturels [1].

La beauté du rythme s'explique d'une façon analogue. Le mouvement cadencé, en effet, est la moyenne de plusieurs mouvements qui se succèdent à intervalles inégaux. Mais cet élément de beauté est trop simple pour nous occuper longtemps de la même façon. C'est pourquoi le rythme doit tantôt se ralentir, tantôt s'accélérer, tantôt s'arrêter un moment; mais toujours d'après une loi déterminée. Ainsi naissent dans la poésie les vers de différente longueur, les strophes, les vers libres, et dans la musique et la danse les différentes mesures.

Les sons peuvent être beaux pour différentes raisons. Considérés en eux-mêmes, leur beauté dépend de leur pureté. Quoiqu'un air joué sur le violon puisse paraître plus intéressant que sur une flûte, un seul son paraîtra plus beau s'il est tiré de ce dernier instrument. Or, tout le monde

(1) Peut-être aussi est-ce surtout parce qu'ils sont plus petits. Quand on est grand, on a plus de peine à être gracieux, parce qu'il est plus difficile de ne pas s'écarter de la ligne qui forme la moyenne, et parce que les écarts, étant plus grands, sont plus remarqués.

sait que le violon a beaucoup, la flûte très peu de sons accessoires. De même, les langues qui ont des voyelles relativement pures et sonores, l'italien, le français, sont plus musicales et plus douces à l'oreille que les idiomes aux sons sourds et incertains, tels que l'anglais et le hollandais. Ce n'est pas que ces dernières manquent d'expression, car celle-ci ne dépend pas de la beauté des sons en eux-mêmes, mais de leur correspondance avec l'idée qu'ils représentent. Les langues donc qui fournissent l'échelle de sons et de nuances la plus étendue, seront nécessairement les plus expressives.

Dans la musique, un premier élément de beauté est le rythme. Les autres sont la mélodie, l'harmonie et l'expression des sentiments. Il faut que chacun de ces éléments ait sa beauté indépendante; car si la beauté de la musique résidait par exemple uniquement dans le rendu des sentiments, et que la mélodie et l'harmonie ne fussent là que pour renforcer l'effet, un cri l'emporterait sur la meilleure musique, étant plus expressif. Il est donc probable que nous avons dans la mélodie et l'harmonie deux éléments qui ont leur beauté propre, et que l'oreille a un moyen de saisir des rapports entre les distances qui séparent les sons, comme l'œil en découvre

entre les lignes et les espaces d'une décoration peinte ou d'une architecture fantaisiste.

Les pythagoriciens savaient déjà qu'il y a des proportions simples entre les longueurs des cordes qui donnent la tonique, l'octave, la quinte et la quarte. Depuis on a reconnu qu'il y avait des proportions semblables entre les nombres de vibrations par seconde pour tous les intervalles qui affectent agréablement l'oreille. Avant Helmholtz, on croyait avec Euler que l'âme humaine prenait un plaisir particulier aux proportions simples, parce qu'elle pouvait les saisir et les comparer plus facilement.

Helmholtz fait la critique de cette opinion en ces termes : « Il reste inexplicable comment l'âme d'un auditeur peu habile en physique, qui ne sait peut-être même pas que les sons sont produits par des vibrations, s'y prend pour reconnaître et comparer les proportions entre les nombres de vibrations [1]. »

Cette critique me paraît tenir peu de compte des faits psychologiques. Nos observations incons-

(1) HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, p. 27 (4e éd.) : Es blieb unerhört, wie es die Seele eines nicht in der Physik bewanderten Hörers, der sich vielleicht nicht einmal klar gemacht hat, dass Töne auf Schwingungen beruhen, anstelle, um die Verhältnisse der Schwingungszahlen zu erkennen und zu vergleichen.

cientes sont souvent si exactes qu'elles peuvent être comparées aux mesures des instruments de précision. L'anthropométrie a démontré que les proportions des lignes du visage et des dimensions du crâne affectent chez la même personne une permanence qui nous fournit un moyen sûr de reconnaître les criminels. Mais l'anthropométrie est peut-être moins sûre que l'instinct d'une mère qui reconnaît son fils après trente années d'absence. Et pourquoi ne sentirions-nous pas les proportions musicales, si nous avons un sentiment si délicat des proportions visibles? A quelles nuances infiniment petites ne tient pas la beauté plus ou moins parfaite! D'ailleurs c'est un fait avéré que tout le monde n'a pas l'oreille musicienne, qu'aucun autre art n'exige si absolument des dons naturels que la musique.

D'après Helmholtz, l'harmonie musicale serait due à une identité parfaite d'un son avec les harmoniques d'un autre son. Cette identité produit un flux égal et continu du volume total, qui est agréable à l'oreille. Telle est la coïncidence d'un son avec son octave. Mais si l'une des deux notes s'altère, même d'une très petite quantité, il se produit des battements désagréables et l'expérience prouve que l'effet le plus discordant est

atteint quand leur nombre est de trente ou quarante par seconde.

Une chose dans tout cela nous paraît démontrée : la cause de la consonance ou de la dissonance, et rien de plus. Pour le reste, il me semble que l'autorité d'un grand nom et la façon ingénieuse et patiente dont Helmholtz a appliqué ses idées à la théorie et à l'histoire de la musique ont fait accepter ses vues comme l'explication définitive de la beauté musicale. Pourtant Helmholtz lui-même, dans la préface de l'ouvrage précité, fait certaines réserves qui nous semblent très essentielles. « Je crois que c'est une erreur, dit-il, de faire de la théorie de la consonance la base de la théorie musicale, et je croyais l'avoir dit assez clairement dans ce livre. La véritable base de la musique est la mélodie. Depuis trois siècles, l'harmonie est devenue dans la musique de l'Occident un élément essentiel et indispensable qui fortifie le sentiment des rapports mélodiques, mais pendant des milliers d'années il y a eu une musique très complète, très développée sans harmonie, et elle existe encore chez les peuples hors de l'Europe [1]. »

(1) *Op. cit.*, p. IX : Ich halte es für einen Fehler, wenn man die Theorie der Consonanz zur wesentlichen Grundlage der Musik macht, und ich war der Meinung dies deutlich genug in diesem Buche ausgesprochen zu haben. Die wesent-

Pour l'harmonie elle-même, l'explication du grand naturaliste allemand paraît toute négative. Un accord serait beau parce qu'il n'est pas faux. Quant au flux égal et continu du son, il est produit aussi bien par un seul son ou deux sons identiques que par deux ou trois sons différents. Ce qui reste obscur, c'est pourquoi certaines combinaisons nous semblent plus agréables que d'autres. Helmholtz lui-même avoue que les combinaisons trop simples, telles que le son fondamental avec son octave, ne nous plaisent que médiocrement. J'oserais affirmer qu'à un certain moment, dans un morceau de musique, l'octave supérieur ou inférieur peut sonner faux, parce que l'oreille attend autre chose. Or, pourquoi attend-elle autre chose? Parce que l'ordonnance des parties l'exige. Bien plus, elle peut exiger une dissonance. D'après Helmholtz, il est inexplicable que les dissonances soient seulement utilisées en musique. Si les battements sont désagréables à l'oreille, comment une dissonance peut-elle faire un effet hármonieux parce qu'elle est suivie d'un

liche Basis der Musik ist die Melodie. Die Harmonie ist in der westeuropäischen Musik der letzten drei Jahrhunderte ein wesentliches nnd unserem Geschmack unentbehrliches Verstärkungsmittel der melodischen Verwandtschaften geworden, aber es hat Jahrtausende lang fein ausgebildete Musik ohne Harmonie gegeben, und giebt noch jetzl solche bei den aussereuropäischen Völkern.

certain autre accord? Et surtout, comment s'expliquer la résolution d'une dissonance par une autre dissonance? — Il ne nous reste donc, pour expliquer les effets esthétiques de l'harmonie et de la mélodie tout ensemble, qu'à revenir à la théorie d'Euler, laquelle suppose que nous avons une disposition naturelle à admirer des proportions simples, théorie qui cadre parfaitement avec les vues plus générales émises dans cet écrit. D'ailleurs il ne suffit pas, pour qu'une mélodie soit belle, que le son suivant fasse un intervalle harmonieux avec le son précédent (ce qui n'est pas même nécessaire), mais que les intervalles se succèdent d'après une certaine loi, qu'il y ait une disposition régulière, tout comme dans les autres arts. Et ici, de même que partout ailleurs, nous commençons par admirer les rapports simples; si la chute est trop inattendue, elle nous déroute et nous déplaît. Puis nous apprécions des mélodies et des harmonies de plus en plus savantes, nous discernons le rapport des parties dans le caprice apparent de la composition. Il nous arrive qu'un morceau qui, à la première audition, ne nous semblait que bizarre et incohérent, nous devient familier et finit par nous paraître mélodieux.

Comment expliquer de tels faits, si l'on fait

tout découler d'un certain nombre de battements à éviter? Nous avons vu que Helmholtz lui-même ne le prétend pas. Mais alors pourquoi rejeter la théorie d'Euler? Pourquoi l'oreille ne pourrait-elle, au moyen des fibres de Corti, mesurer certaines distances musicales, comme l'œil mesure les distances visibles au moyen de ses sensations musculaires et des différences de sensation sur les différents points de la rétine? L'observateur ordinaire connaît-il la structure de l'œil? Et son estimation des distances en est-elle moins exacte? Vraiment, nous pourrions dire en variant un mot célèbre : Quelques découvertes que l'on ait faites dans le domaine de l'inconscient, il y reste encore bien des terres inconnues[1].

Il serait difficile, pour un morceau de musique donné, de justifier de tous les intervalles, modulations et accords, tout comme il est impossible, étant données les proportions d'un bel édifice, de dire pourquoi tel détail doit avoir nécessairement cette forme, cette grandeur, etc. Car non seulement l'intuition artistique saisit des rapports que le calcul ne pourrait découvrir, mais plusieurs influences différentes sont en jeu.

(1) Après avoir écrit ceci, je me suis aperçu que la théorie de Helmholtz avait déjà été battue en brèche par Theodor Lipps (*Psychologische Studien*).

Avant tout, il y a certaines dissonances à éviter. En second lieu, toute musique est l'expression d'un sentiment ou, pour mieux dire, d'une disposition de l'esprit, chose essentiellement fuyante et indéfinissable. Sur cette trame est brodée la mélodie qui, le plus souvent, doit encore imiter une voix humaine, avec le souvenir lointain des inflexions naturelles. Cependant on peut, en gros, suivre ici la même évolution du goût que dans les autres domaines de l'art. Les chansons du peuple sont d'une extrême simplicité. L'accompagnement, s'il est original, est peu varié. Les compositions des anciens maîtres présentent une bien autre richesse. Pourtant Clementi, Haydn, Mozart sont des modèles de simplicité[1] auprès de Chopin, Schumann et Wagner. On s'en aperçoit rien qu'en jetant les yeux sur leurs pages de musique. Tel motif de Haydn (par exemple l'air des *Saisons :* Rempli d'espoir, l'agriculteur) ne présente presque aucune note dièsée ou bémolisée, tandis que les pages de Chopin en sont chargées et surchargées. La fin de sa Ballade

(1) Je ne parle pas de Bach ni de Haendel, parce que ces compositeurs ont écrit au contraire une musique très savante. Ils sont eux-mêmes les derniers termes d'une évolution qui part des anciens chants d'église et aboutit aux complications du contrepoint. Aussi le modèle du genre, la fugue, est-elle goûtée de très peu de gens.

en *fa* majeur, d'un effet pourtant très mélodique, n'est qu'une succession de dissonances. De même l'étrange prélude n° 2, et le très poétique n° 4. La marche du simple au compliqué est donc bien visible.

On voit également que les mélodies qui plaisent tout d'abord, perdent beaucoup à être répétées. Les chansons et les morceaux les plus célèbres, repris cent fois dans tous les concerts, massacrés sur mille pianos, joués par tous les orchestres, sont l'horreur des musiciens, malgré leur beauté souvent très réelle. Qui n'a entendu répéter à satiété la Sérénade de Schubert, la Marche funèbre de Chopin, tel air de *Robin des Bois* de Weber ? Par contre, il y a d'autres mélodies qu'il faut avoir entendues dix, quinze fois avant d'en comprendre tout le charme et celles-là nous charment le plus longtemps.

Mais la musique n'est pas seulement un assemblage de sons agréables, elle est surtout expression. Il faut donc demander en dernier lieu : quelles sont les conditions de l'expression musicale? Tout le monde sait que la musique est tout entière sortie du chant. Le chant lui-même est né probablement de l'exagération des inflexions habituelles de la voix, sous l'impulsion d'une émotion très forte. Encore aujourd'hui nous pou-

vons faire cette observation que les cris de joie d'un enfant à la voix fraîche, les plaintes passionnées d'une voix mélodieuse de femme ont quelque chose de musical. Les peuples méridionaux, plus vifs et plus passionnés, chantent bien plus en parlant que les peuples du Nord. La musique distille, pour ainsi dire, les notes musicales cachées dans la voix humaine et en fait une mélodie. Comme la poésie est un langage exalté, où les tours et les façons de dire de l'enthousiasme trouvent leur représentation typique, ainsi la musique prend les intonations extrêmes de la parole humaine et les assujettit au rythme et à l'harmonie. Ce qui fait le caractère étrangement poignant et relevé à la fois de la poésie et de la musique, c'est qu'elles divinisent un langage humain. Nous sentons que les émotions qu'elles expriment sont les nôtres, mais la noblesse des proportions et des cadences leur prête une sérénité surhumaine.

Ainsi toutes les manifestations du sentiment esthétique, depuis les admirations naïves de l'enfant jusqu'aux joies les plus raffinées de l'artiste, sont dues à la perception d'un type. Si ce type est représenté dans toute sa pureté, la beauté est parfaite. Cette opinion est confirmée par des

témoignages intérieurs. Il semble quelquefois, à la vue d'une belle œuvre d'art, que nous la reconnaissions. Elle ne nous étonne pas, elle paraît si naturelle, que le seul mérite de l'artiste semble avoir été de trouver une expression heureuse pour ce que nous sentions aussi bien que lui. Souvent une belle mélodie nous semble familière, quoique nous l'entendions pour la première fois. La musique de Beethoven me paraît quelquefois produire cet effet d'une manière saisissante. — Les dépravations mêmes du goût deviennent compréhensibles. La convention elle-même n'est que la substitution du type traditionnel de l'art aux types vivants de la nature. Or, le type n'étant qu'une moyenne, toute beauté consiste dans la mesure. Le peuple le plus artiste qui ait jamais existé, l'a si bien senti qu'il a pu dire : Ἀεὶ ὁ θεὸς γεωμετρεῖ.

LE SUBLIME

Nous n'admirons pas seulement ce qui est beau, mais aussi ce qui est grand; à plus forte raison admirons-nous si le beau est allié au grand. C'est dans ce cas que nous parlons de sublime. Il est vrai que cette alliance n'est possible que dans une certaine mesure. Si la grandeur est contraire à la nature de l'objet, elle ne le rend pas sublime, mais ridicule ou effrayant. Une araignée ou un crapaud gigantesque ne sont qu'affreux et repoussants, un enfant trop fort pour son âge est presque toujours disgracieux. Mais l'océan, la crête énorme d'une montagne, le dévouement sans bornes d'un amour passionné, voilà des exemples du sublime.

La grandeur fait une impression différente sur différents esprits. Il y en a qu'elle écrase, il y en a qu'elle enthousiasme, elle peut inspirer la peur ou l'adoration, souvent toutes les deux à la fois.

Cela est si vrai, que l'adoration religieuse est devenue « crainte de Dieu » (*Gottesfurcht*), car la divinité, c'est l'être grand par excellence. Il est donc explicable que Kant, Schiller et d'autres aient vu dans l'impression que fait le sublime un mélange de déplaisir et de plaisir. Mais, comme nous l'avons remarqué, ce déplaisir n'est pas un élément constant. Il y a des individus que l'impression grandiose exalte, il y en a d'autres qu'elle déprime. Ces derniers seront agréablement affectés par ce qu'il y a de beau, et désagréablement par ce qu'il y a de trop grand dans le sublime. De là, une alternance de sentiments contraires (et non un mélange, puisqu'il est impossible d'éprouver du plaisir et du déplaisir en même temps), ce qui, comme nous le verrons dans le chapitre du tragique, rehausse quelquefois la somme de plaisir éprouvé.

En général, nous recevons l'impression du sublime toutes les fois que nous sommes en présence d'une force extraordinaire réalisée dans les effets. Si la force est trop terrible, son aspect dévastateur peut effacer toute impression agréable. Ainsi nous sommes insensibles à la beauté de l'incendie qui dévore nos possessions, ou à celle de la mer en fureur qui va nous engloutir. Le désert et les champs de glace du pôle ont leur

grandeur, mais peu de gens y vont chercher des sensations réconfortantes.

Ce n'est pas ce qui est grand en soi qui est imposant. Un très grand champ de betteraves, une femme énorme, une vaste caserne ne nous impressionnent que médiocrement. C'est plutôt *ce qui est derrière les choses*, l'aspect éthique ou idéal, qui nous fait impression. Celui qui voit dans le champ de betteraves la bienfaisante fécondité de la terre pourra trouver une phrase pour le célébrer, le partisan enthousiaste de l'état militaire verra dans la caserne le symbole de la grandeur de la Patrie, et la femme gigantesque coulée en bronze par Bartholdi représente aux Américains la Liberté éclairant le monde[1]. Celui qui voit partout dans la nature la main de Dieu a un fonds d'admiration plus riche que l'athée. L'infiniment petit lui paraîtra aussi sublime que l'infiniment grand, car il y verra le signe de la même puissance.

On ne peut nier que le sublime a été diminué par l'irréligion et la tendance à tout expliquer des temps modernes. Depuis que les étoiles ont été comptées et cataloguées, depuis que l'on sait

(1) Les anciens Grecs avaient des statues colossales, mais seulement des dieux, qu'on se figurait plus grands que les hommes.

quels éléments se trouvent dans Sirius, le ciel étoilé a perdu de sa poésie. L'arc-en-ciel a perdu de son prestige, depuis qu'il est reconnu pour être un simple effet d'optique. Et si le Mystère disparaissait tout à fait, il n'y aurait peut-être plus de Sublime et la poésie serait bientôt morte.

LE PROBLÈME DU TRAGIQUE

Le plaisir que nous procure la représentation d'une tragédie paraît au premier abord une jouissance barbare : nous regardons la souffrance avec avidité, au lieu de détourner les yeux. Ce plaisir serait donc de même nature que celui que certains individus éprouvent à voir abattre un animal ou à assister à une rixe sanglante ?

On ne peut tout à fait nier qu'il entre un peu de ce plaisir-là dans l'intérêt que les gens grossiers prennent au tragique. Cependant ce ne sont pas les personnes sensibles ou les gens du meilleur goût qui assistent volontiers aux scènes que nous venons de nommer, et ce sont eux au contraire qui composent le public de la tragédie. Il est vrai que nombre de bons bourgeois n'aiment pas à voir une pièce tragique; ils disent : Je vais au théâtre pour m'amuser, et non pour pleurer. Mais ce ne sont pas les plus cultivés. Nous

sommes donc en présence d'un double problème :

1° Comment un homme peut-il prendre plaisir à la souffrance d'autrui?

2° Comment celui qui en est affecté péniblement, qui en pleure, peut-il aimer cette émotion?

Le premier phénomène, le plaisir réel qu'on prend à voir la souffrance, me paraît résulter des dispositions cruelles engendrées dans la race par la guerre, autrefois nécessitée et souvent état habituel des tribus et peuplades. La nécessité de se défendre et d'infliger des injures a fait naître le plaisir et quelquefois le besoin de les infliger, besoin qui paraît maladif aussitôt l'état de guerre perpétuelle passé, et que nous punissons aujourd'hui dans les individus appelés criminels. Chez le plus grand nombre, l'instinct féroce s'est affaibli; mais il en faut chercher les vestiges dans le goût des spectacles sanglants, ou des récits de scènes atroces. Un aliment lui est fourni chaque jour par les feuilletons et les faits divers des journaux [1].

(1) Peut-être, au moyen âge, l'enthousiasme pour les mystères de la Passion et autres provenait-il en partie de cette source impure (nous savons que parfois les acteurs étaient réellement mis en croix), et n'était-ce pas seulement par un zèle étroit que nous voyons l'Eglise et les Parlements dénoncer ces sortes de spectacles.

Les esprits cultivés sont ordinairement de disposition plus pacifique. Ils n'aiment ni les scènes atroces elles-mêmes, ni leur reproduction, excepté — et c'est là le point mystérieux, — quand cette reproduction est très habilement faite, sans vulgarité, dans un beau style plein de noblesse. Il paraît qu'alors le plaisir est même plus profond ou plus aigu que devant le spectacle le plus amusant.

Il va sans dire que ce n'est pas la noblesse du style et la beauté des scènes toute seule que nous recherchons dans la tragédie; car un sujet gai ou ayant une fin heureuse peut être traité avec le même art, la même noblesse; et il est évident que l'agrément que nous prenons à tout cela serait diminué par toute émotion contraire. La seule supposition qui nous reste, c'est qu'en voyant une tragédie nous éprouvons *tour à tour* des émotions agréables ou désagréables, et que le plaisir des moments agréables est rehaussé par le contraste des moments de peine. — Mais quoi? Le déplaisir n'est-il pas intensifié par le même contraste? — Sans doute, mais il y a d'autres causes qui tendent à le diminuer. En premier lieu, il y a la conscience que tout n'est que fiction. Ce sentiment nous quitte rarement tout à fait. Pour ceux qui sont peu cultivés mais très

sensibles, nous comprenons maintenant qu'ils n'aiment pas la tragédie. Ils oublient trop que les scènes qui se passent devant leurs yeux ne sont pas réelles et les moments de peine deviennent trop nombreux et trop durables. En voici un curieux exemple : dans une petite ville au fond du Brabant hollandais, on représentait un drame sanglant. Plusieurs meurtres étaient perpétrés. Après en avoir contemplé en silence deux ou trois, les bons bourgeois pacifiques ne peuvent plus se contenir : ils montent en foule sur la scène et mettent fin au spectacle en s'écriant : C'est assez versé de sang! Le fait m'a été raconté par un témoin oculaire.

Les auteurs dramatiques, de leur côté, s'efforcent d'adoucir les scènes trop violentes, en les faisant raconter par des messagers, ou en les faisant se passer dans les coulisses. Puis nous savons que le sublime est intimement lié au tragique et que les personnages ne donneront « toute leur mesure » qu'à condition de souffrir ou de périr, et nous nous résignons. Enfin, les héros de la tragédie sont quelquefois un peu loin de nous, ou par le temps, ou par les sentiments, et nous inspirent plus d'admiration que de pitié. Somme toute, nous éprouvons un petit surplus de plaisir, et nous sortons édifiés.

Les races dont le caractère est plus agressif ou plus blasé pourront supporter une plus forte dose d'émotions violentes que les nations dont un climat généreux, ou une longue habitude de paix et de prospérité ont adouci les mœurs. Le théâtre en Angleterre ou en Amérique, où la lutte pour la vie est plus âpre et plus impitoyable qu'en France, renferme des scènes bien plus violentes, d'une crudité bien plus choquante qu'on n'en supporte à Paris. Il faut pourtant tenir compte de ce fait que beaucoup d'œuvres d'art sont conçues sous l'influence de certaines théories que d'autres n'ont pas subies, ou bien que le caractère de l'individu ou d'un milieu tout spécial les explique. Racine, le poète de cour de Louis XIV, était plus disposé par son éducation à l'harmonie et à la mesure que Shakespeare ou même que Corneille. Ce dernier était gêné par les règles. Une fois la tradition établie — et c'est souvent le fait d'un ou de deux écrivains de génie, — l'exemple à suivre s'impose. Voltaire subissait la fascination du génie de Racine, et toute l'école pseudo-classique avec lui. Hugo était hanté par son système du laid et du sublime et par la grande image de Shakespeare.

Le tragique n'est pas le seul exemple de ce conflit de sensations agréables et douloureuses. Ceux

qui se connaissent un peu en musique préfèrent presque tous la musique triste à la musique gaie. Et un célèbre poète a pu dire des poésies :

Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

L'impression que nous fait un paysage d'automne et en général toute impression mélancolique a pour bien des esprits un charme plus pénétrant que le spectacle de la vie plantureuse et satisfaite. Il semble que la note cruelle ou déplaisante doive toujours être là pour aviver le plaisir qui, sans elle, s'émousserait trop rapidement. C'est ainsi que le triomphateur romain était accompagné d'un personnage bouffon qui le dénigrait sans cesse. Le charme du véritable humour (« un rire et une larme », ainsi le définit un poète hollandais) provient du même mélange.

Les névropathes connaissent bon nombre de gens pour qui une douleur physique infligée par la personne aimée est un plaisir plus vif que n'importe quelle autre satisfaction. Il me semble que la douleur ici est parfaitement sentie comme douleur, mais cette sensation est noyée par le plaisir (qu'éprouve tout amoureux) de pouvoir montrer son affection et peut-être ainsi par la sensation de contact agréable. C'est ainsi qu'on

nous dit que les femmes russes ne s'estiment pas aimées avant d'avoir été battues par leur mari.

L'attrait du fruit défendu et celui du danger se rattachent probablement au même ordre de phénomènes. L'espèce d'inquiétude qui nous saisit de temps en temps rend plus savoureux le plaisir qui nous vient d'autres sources. Je ne crois pas qu'il y ait des gens qui aiment le danger pour lui-même, il ne fait que rehausser la valeur de l'exercice, comme dans les ascensions de montagnes, ou de la gloire, comme dans les expéditions militaires, ou de la curiosité satisfaite.

S'il est donc essentiellement humain d'estimer le plaisir davantage quand une certaine dose de déplaisir y est mêlée, ce phénomène se présente surtout chez des gens à sensibilité raffinée, cultivée à l'excès. Un grand chagrin même peut leur paraître précieux, parce qu'il est mélangé de souvenirs qui ont leur douceur, et on ne leur rend pas toujours service en voulant les distraire. Dépouillez-le de son attrait romantique, substituez aux réminiscences d'un bonheur évanoui la brûlure d'une disgrâce ou d'une infamie, et vous les verrez chercher l'oubli à tout prix.

Or, ces mêmes personnes qui aiment « le plaisir cruel » — qu'on me permette de le baptiser ainsi — ne sont pas du tout celles qui aiment le

plaisir barbare. Ces dernières sont au contraire les insensibles, les obtus, à qui pour être remués il faut une jouissance brutale. Moi-même (s'il est permis de me mettre encore une fois en scène) qui comprends très bien le premier, je ne comprends pas du tout le second. Je puis assurer que les combats de taureaux que j'ai vus à Paris, lors de l'exposition de 1889, ne m'ont nullement charmé. Cependant les taureaux avaient été mis dans l'impossibilité de nuire, par des capsules de caoutchouc posées sur les cornes. Mais c'était à mes yeux rabaisser un combat loyal à une persécution ignoble et inutile. Il est possible qu'en Espagne le spectacle m'intéresserait davantage : le soleil du Midi, l'éclat des costumes, le cachet du pays d'origine sont des accessoires importants; mais, d'après mon sentiment, ils ne peuvent compenser ce que le spectacle a de révoltant. Et, à Paris, un grand nombre d'Espagnols assistaient et criaient de tous leurs poumons : *Matalo, matalo!* Je n'ai jamais compris le plaisir du chasseur, ni le plaisir malin qui vient de la souffrance d'autrui (très commun chez les enfants); je n'ai jamais ri en voyant quelqu'un tomber, accident qui paraît éminemment propre à exciter l'hilarité du grand public. Ajoutez que j'ai les instincts aussi pacifiques que possible. Le peuple

espagnol, au contraire, est belliqueux et cruel. Ces penchants lui sont venus d'une lutte de près de huit siècles contre ses oppresseurs, et il les a nourris en opprimant et en persécutant à son tour. Cela explique pourquoi ces jeux sanglants fleurissent surtout en Espagne, comme autrefois ils florissaient surtout à Rome. Car les Romains aussi étaient un peuple belliqueux et barbare. La tragédie ne les a jamais charmés comme les jeux du cirque. Arrivée à sa plus grande perfection chez les Grecs, elle a été singulièrement pauvre à Rome.

Ce n'est pas non plus la conclusion tragique elle-même qui forme le principal attrait de la tragédie ou du roman tragique, c'est plutôt le mélange de l'admirable et du poignant *dans toute la pièce*. Les vrais dévoreurs de romans préfèrent même une fin satisfaisante. Et jamais une telle fin ne paraît par elle-même un défaut. Bien au contraire, si la conclusion tragique n'est pas suffisamment motivée, elle fait un effet particulièrement pénible [1]. Il n'y a que la logique des faits et des caractères qui puisse nous la faire accepter.

(1) Je me rappelle deux nouvelles d'auteurs français qui m'ont choqué pour cette raison : *Vera*, de GRÉVILLE, et la *Parure*, de MAUPASSANT.

Le plaisir du tragique nous paraît donc un cas spécial de toute une catégorie de phénomènes qu'il serait intéressant d'étudier plus en détail, mais cette étude dépasserait le cadre de cet ouvrage.

LE COMIQUE ET LE RIRE

On a plusieurs fois tenté d'expliquer cette sensation brusque et cette légère secousse qui font le rire, et le procès intellectuel qui le précède; mais jamais, à mon sens, on n'y a pleinement réussi.

Remarquons d'abord qu'il y a des circonstances qui disposent au rire. On rit plus facilement en compagnie nombreuse que seul. Le rire est contagieux. Quand un acteur sur la scène sait bien rire, il fait éclater toute la salle [1]. Et quand on se figure l'effet que fera une bonne plaisanterie, on éclate aussi tout seul. Quand on est gai, la face prend une expression souriante, c'est-à-dire esquisse un éclat de rire. Mais il faut que la cause de la gaîté

(1) J'ai rarement été témoin d'une explosion de gaîté aussi bruyante que lorsque M. Talbot, avec une troupe très bien composée, jouait quelques scènes du *Bourgeois gentilhomme* à Maestricht. C'était à la scène où Nicole aperçoit pour la première fois M. Jourdain dans son nouveau costume, et Nicole la jouait supérieurement.

soit très puissante ou très subite pour nous faire rire tout à fait.

Notons aussi que la joie aime à se traduire par des cris, des chants, des éclats de voix, et le « grognement de satisfaction » est aux cris de joie ce que le sourire ou le « hum, hum ! » est aux éclats de rire.

Toutefois — hors quelques cas très rares[1] — la joie seule ne suffit pas pour nous faire rire. Il faut que le plaisir soit soudain, il faut une *surprise*. Le chatouillement provoque peut-être le rire par là même que les attouchements sont inattendus, et il est assez connu qu'on ne peut pas se chatouiller soi-même.

Nous arrivons donc à cette formule que le rire est causé par une *surprise agréable*. Mais qu'est-ce qu'il y a dans le comique qui puisse nous la procurer ?

Observons d'abord qu'il y a deux genres de comique : le ridicule et le spirituel, et analysons ce qui se passe en nous à la rencontre de l'un et de l'autre.

Pour ce qui est du spirituel, cette analyse a été très bien faite par M. Camille Mélinand, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* (*Pourquoi*

(1). Les enfants rient quelquefois de joie toute pure.

rit-on? 1er février 1895); il est seulement à regretter que cet auteur se soit occupé trop exclusivement du comique voulu. Voici la conclusion de cette intéressante étude : quand un objet d'un côté est absurde, et de l'autre trouve une place toute marquée dans une catégorie familière, la pensée éprouve comme une secousse spasmodique : c'est le rire.

Je voudrais montrer que cette théorie s'applique aussi à plusieurs cas de comique involontaire, mais qu'elle doit être formulée plus largement pour les expliquer tous.

Fechner raconte le cas d'une femme qui cherchait dans toutes les chambres l'enfant qu'elle avait sur le bras. Qu'apercevons-nous d'abord, si nous assistons à un tel fait? Une action absurde. Nous sommes tentés de nous écrier : Mais voyons, ma bonne femme, vous êtes donc aveugle? Vous avez l'enfant sur le bras ! Ensuite, nous comprenons que la femme cherche machinalement, qu'elle pense à autre chose, qu'elle est profondément distraite. Chacun en soi, ces deux aspects de l'action ne sont nullement comiques. Le comique est dans leur réunion, et aussitôt que cette réunion a lieu dans notre esprit, nous rions. Cela devient très clair quand nous supposons un moment que la femme n'est pas

distraite, mais folle. Alors son action a quelque chose d'effrayant et nous n'avons pas envie de rire.

Le même auteur cite encore le cas d'un monsieur qui avant de se baigner plonge sa canne dans l'eau pour s'assurer si la température est convenable. Dans le premier instant, nous n'y comprenons rien. Celui qui n'aurait jamais pris un bain pourrait penser qu'il accomplit une formalité nécessaire dont le but lui serait inconnu. Ce n'est que quand nous comprenons que le monsieur veut se servir de sa canne comme d'un prolongement de son bras ou de son doigt, que le côté risible apparaît.

Il est vrai que ces deux phases de la réflexion sont tellement rapprochées que nous ne les distinguons plus. Mais l'analyse psychologique est obligée de les séparer.

Un psychologue allemand, le professeur Th. Lipps, est parti du comique involontaire, du ridicule, et l'a expliqué assez ingénieusement; mais ensuite il a eu quelque peine à faire rentrer dans sa théorie, une fois formulée, les autres cas de rire[1].

(1) Aussi ce point de la théorie a-t-il été rectifié par le professeur G. Heymans (*Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, Bd. XI, p. 31 et p. 333).

Dans son grand ouvrage, *Grundthatsachen des Seelenlebens*, M. Lipps dit à la page 87 : « Nous avons le sentiment du comique quand une conception met l'âme dans un état d'attente, de tension, et qu'au lieu de la chose attendue il nous est présenté un rien qui est propre à détruire la tension, — quand la montagne en travail crie et promet de grandes choses pour n'enfanter enfin qu'une petite souris. Nous sommes, au contraire, saisis d'admiration, quand d'un principe insignifiant ou peu remarqué à cause de sa banalité naît quelque chose de grand ou de plus important que l'expérience ne le faisait attendre. »

Cette opposition de deux alternatives a quelque chose de si concluant qu'elle semble prouver la théorie. En effet, disons-nous, dans le premier cas nous rions, dans le second nous ne rions pas. Mais regardons la preuve de plus près. Dans le premier cas, l'attente anxieuse pour une bagatelle paraît à première vue avoir quelque chose de très absurde ; pourtant elle s'explique quand nous nous rappelons le motif. Si, au contraire, nous nous apercevons que notre attente n'avait point de fondement, nous n'éprouvons pas envie de rire, mais déception ou étonnement. De même, quand nous cherchons quelque chose de considérable et que nous trouvons quelque chose de

moindre valeur, nous sommes désappointés. On pourrait dire : c'est parce que le sentiment de déception étouffe l'envie de rire. Mais ne se passe-t-il pas quelque chose d'analogue dans le second cas ?

L'objet considérable qui suit l'attente d'un rien s'empare aussitôt de toute notre pensée. D'ailleurs, l'événement qui surpasse nos prévisions nous montre le plus souvent que nous nous sommes trompés. Dès lors, un des côtés du comique disparaît. La faible idée que nous nous étions faite de la chose ne paraît plus justifiée : nous nous trouvons stupide. Ou, ce qui est encore plus simple, nous ne nous souvenons pas : il y a tant de choses auxquelles nous ne faisons pas attention. D'ailleurs, si réellement nous sommes préparés à quelque chose de peu important, et que ce soit avec raison, l'objet plus considérable nous fait rire également. Supposez que vous entendiez de petits cris dans un placard. Vous croyez avoir enfermé par mégarde le petit chat, et vous ouvrez l'armoire pour le délivrer. Quelle est votre surprise quand au lieu du chat vous voyez en sortir un membre de votre famille, votre respectable tante, par exemple, ou votre beau-père ! Votre politesse vous empêchera peut-être de rire, mais vous en

avez envie, quoique la personne en question soit la moins ridicule du monde. Les assistants toutefois, s'il y en a, riront certainement.

J'ai fait récemment une expérience qui m'a confirmé dans cette opinion. Je faisais à ma classe de petits une leçon sur la montre, et je demandais à un élève : « Que dois-je faire si la montre est arrêtée ? » Il me répond : « Il faut prendre une clef. » Aussitôt je tire d'une petite poche de mon veston, non pas une clef de montre, mais une clef énorme, celle de ma maison, qui s'y trouvait pliée mais que je déplie dans l'instant. Toute la classe s'est mise à rire. Pourquoi ? Non parce que la grosse clef était moins importante que la clef de montre, mais parce qu'il paraissait absurde de remonter une montre avec une clef de porte cochère, et que pourtant sa production était motivée par la réponse de l'élève. Voyons un autre cas d'attente déjouée. Supposons qu'une réunion de personnes attende anxieusement l'arrivée d'un personnage important. La porte de la salle, qui était entrebâillée, s'ouvre lentement et livre passage... à un petit chien. On se mettra à rire. Pourquoi ? M. Lipps répond : Parce que l'âme était préparée à s'occuper d'un fait important et que toute son énergie ne trouve qu'un objet très insignifiant qui peut « s'y étendre à l'aise ». Ainsi

se produirait une détente qui est agréable. M. Mélinand dira : L'attention respectueuse de tous ces graves personnages paraît avoir pour objet un petit chien, ce qui est absurde; mais un moment de réflexion nous convainc qu'en réalité elle a pour objet le grand seigneur qui se fait attendre.

A la page 670 de l'ouvrage cité, M. Lipps dit encore : « Le petit homme vu au milieu de colosses, la maisonnette à côté de bâtiments gigantesques, peuvent faire un effet ridicule. Considérés en soi, ou en présence d'objets qu'on ne serait pas forcé aussitôt de leur comparer, ils ne feraient pas cette impression. Celle-ci naît, quand d'un côté l'aspect de ce qui est grand et important prépare l'âme à de grandes choses, et que, d'autre part, la similitude du grand et du petit objet amènent leur comparaison. » Ici encore le psychologue allemand paraît avoir raison contre nous. Le marmot qui prend les allures de son père, sera infiniment plus comique que l'homme qui fait l'enfant. Pourtant, nous parlons encore de ridicule dans ce dernier, et nous nous moquons de lui. Je me rappelle sous ce rapport un fait très caractéristique. Un musicien, qui faisait partie d'un orchestre, était toujours exposé aux railleries de ses confrères. Un jour, il préten-

dait pouvoir jouer une certaine partie. — Ah bah, dit quelqu'un, toi tu sais à peine jouer *oumtata*, *oumtata*. — Là-dessus, le pauvre diable s'approche du chef d'orchestre et dit d'un ton pleurnicheur : X... dit de moi que je sais à peine jouer *oumtata*, *oumtata*. — On comprend l'explosion d'hilarité qui suivit cette communication.

En général pourtant, un homme adulte qui fait l'enfant nous irritera et excitera notre mépris plutôt qu'une émotion agréable. C'est que le côté *plausible* du comique fait défaut. Il est très naturel que les petits aiment à prendre les allures des grands, mais il paraît contre nature que le grand veuille imiter le petit. Pourquoi donc la maisonnette paraît-elle ridicule à côté des monuments énormes? Parce que nous lui attribuons la prétention de vouloir faire figure à côté. Nous avons toujours plus d'anthropomorphisme dans nos idées que nous ne le savons nous-mêmes. Aussi n'y a-t-il plus d'effet comique là où une telle prétention est inconcevable. La loge du chien à côté du manoir, la maison du conservateur à côté d'un musée n'ont rien de ridicule.

La prétention dépasse-t-elle les bornes du naturel, elle perdra aussi de son effet exhilarant. Un petit garçon qui voudrait faire le savant, ou un

nain chétif provoquant un hercule au combat nous feront hausser les épaules.

Il y a cependant des cas de rire qui à première vue ne rentrent pas dans la théorie de M. Mélinand. Il arrive très souvent que nous rions d'un changement dans l'apparence d'une personne qui nous est bien connue. Nous avons toujours connu notre ami sans lunettes, tout à coup il nous arrive avec une paire de lunettes. Ça nous paraît drôle. Un inconnu portant bésicles ne nous fait pas rire, et au bout de deux jours nous trouvons que notre ami a l'air très ordinaire. Or, qu'est-ce qui se passe dans notre esprit à la vue de l'objet nouveau? D'abord la surprise : un moment nous ne le reconnaissons pas. Mais aussitôt nous nous disons : Eh, oui, c'est A. Au fond, le mécanisme est donc le même, et pour faire rentrer ces cas[1] dans le cadre de la théorie, on n'a qu'à remplacer le mot *absurde* par *insolite*, que M. Mélinand lui-même emploie plusieurs fois dans le cours de son étude.

Je crois même que tout acte de reconnaissance subite aura la tendance de nous faire rire ; on

(1) Ils sont assez nombreux, et forment ce qu'on appelle le grotesque : les animaux habillés comme des personnes, les difformités qui font rire, les modes extravagantes, les caricatures, etc.

n'a qu'à imiter parfaitement le ton et les manières d'une personne bien connue, ou à jeter tout à coup un déguisement réussi pour provoquer aussitôt la gaîté.

Dans les cas que nous avons considérés, nous avons toujours trouvé que l'éclat de rire résultait de la réunion de deux aspects d'une chose, d'une compréhension ou d'une reconnaissance subite. Pourquoi cet acte de l'intelligence a-t-il cet effet particulier? Nous avons remarqué d'autre part qu'une joie subite avait souvent le même effet. La conclusion est toute trouvée : l'acte de compréhension est un plaisir, parce que tout exercice de nos facultés est un plaisir, et comme il est de très courte durée, ce plaisir a assez d'intensité pour produire le même effet qu'une joie subite [1].

Il y a des éclats de rire qui viennent d'autres causes, c'est-à-dire d'une réaction soudaine après une émotion, surtout quand l'une et l'autre ne durent qu'un instant. Une des manières d'amuser les enfants, c'est de les effrayer légèrement pour les rassurer aussitôt, et en faisant des courses à bicyclette j'ai vu des femmes du peuple éclater

(1) J'ai un petit élève qui rit comme d'un bon mot quand une chose lui est bien expliquée, et si la clarté se fait tout à coup dans notre esprit, nous rions peut-être tous. Par ce côté intellectuel, le comique se rattache au beau, car dans les deux cas il y a un travail de classification.

de rire quand, à l'improviste, je les dépassais de fort près. Mais ce ne sont plus des cas de comique. Je définirais ce dernier : la réunion soudaine de deux aspects qui paraissaient incompatibles.

LE PROBLÈME MORAL

D'un point de vue individuel, il est sans doute de la plus haute importance de chercher la base de la morale. Ceux qui ont perdu la foi et l'espérance dans une béatitude céleste qui les récompensera de leurs peines d'ici-bas, sont bien obligés d'en chercher le couronnement dans l'existence actuelle; ils seront enclins à chercher la plus grande somme de jouissances possible dans le court espace de temps que la nature nous concède. La question surgit : Pourquoi faut-il être vertueux? Le bonheur n'est-il pas possible sans vertu et sans justice? Si oui, faut-il renoncer à la morale comme à la foi? Ces questions nous pressent et ne trouvent point de réponse. La génération présente semble se contenter d'une morale provisoire, comme Descartes, et ne s'en trouve pas bien. Car il en résulte une ligne de conduite indécise, une lutte continuelle entre

l'intérêt et les tendances morales, dont on ne sait pas si elles sont des sentiments innés qui font partie de notre être, ou des restes d'une éducation pleine de préjugés. Ce qui manque à notre conscience, c'est un appui et une règle sûre, comme la religion nous en fournissait. Nous nous demandons : Sommes-nous des sages ou des niais si nous suivons les préceptes de la morale ?

Au point de vue social, la question n'est pas moins importante. D'abord parce qu'elle l'est pour les individus qui composent la société. Ensuite, parce qu'il faut y avoir répondu avant de pouvoir résoudre le problème social. Il faudra choisir entre deux maximes de justice distributive : la saint-simonienne qui dit : A chacun suivant sa capacité, à chaque capacité suivant ses œuvres ; et celle des communistes : A chacun selon ses besoins. Ce choix, en effet, ne sera possible que lorsque l'*essence* de la justice et de l'injustice sera connue.

Notre examen se scinde tout naturellement en deux parties :

1° Quelle est l'origine et la signification des notions de bien et de mal ?

2° Quels sont les mobiles de nos actions, et en particulier de nos actions vertueuses ?

I

ÉVOLUTION DES CONCEPTIONS MORALES

Il faut bien reconnaître que nos conceptions de bien et de mal, de vice et de vertu, ont une origine très peu idéale. Dans mainte expression encore, on reconnaît l'idée utilitaire qui a présidé à leur formation. On dit : cela me fait du *bien*, un *vice* de constitution, la *vertu* d'un remède, etc. Primitivement, nous avons nommé *bon* ce qui est avantageux ou propre à un certain usage, et par extension nous avons orné de cette épithète flatteuse les individus qui nous faisaient du bien. Nous avons loué le désintéressement de quelqu'un, parce qu'il servait le mieux nos intérêts. L'abnégation, raisonnable ou non, est toujours admirée comme une vertu, parce que le public en profite. Si le public était moins égoïste, il blâmerait plus souvent les gens qui sacrifient leur intérêt au sien.

Peu à peu, on s'est accoutumé à regarder

comme vertueuses les actions qui profitaient à d'autres qu'à l'individu agissant, sans demander précisément à qui elles profitent, à nous ou à nos amis ou à des étrangers. Enfin, nous considérons surtout, en appréciant la conduite de quelqu'un, l'intérêt de la société en général, de sorte que nous finissons par juger nos propres actes d'après le même critérium.

Voilà sans doute les différents degrés qu'a parcourus l'évolution morale; un très grand nombre de faits confirment cette conception. D'abord, il y a des préceptes moraux qui se trouvent chez tous les peuples. Ce sont ceux précisément sans lesquels aucune société ne pourrait exister.

En second lieu, aussitôt que les conditions de la vie sociale se modifient profondément, les idées morales se modifient aussi. Je n'en connais point d'exemple plus frappant que les lois sur l'hospitalité. Dans des contrées peu habitées, où le voyageur non seulement est exposé à de graves dangers dans les longues étapes qu'il est forcé de parcourir, mais où il ne trouve que rarement une hôtellerie ou caravansérail qui le recueille, l'hospitalité est une nécessité, et en même temps un des devoirs les plus sacrés. A mesure que, par suite de la densité croissante de la population, elle perd de son utilité, et devien-

drait aussi une trop lourde charge, cette obligation devient moins stricte, et chez nous on n'en trouve que des vestiges (dans les couvents et dans quelques colonies où les conditions primitives renaissent précisément) [1].

L'état de lutte et de danger où vivent quelques tribus sauvages font que, chez elles, il est loyal de porter préjudice à leurs voisins. Chez certaines tribus, par exemple, le vol est méritoire, si l'objet ou le bétail enlevé appartenaient à une tribu étrangère. Mais s'il est commis au détriment des membres de la même tribu, il est sévèrement puni. Il se peut tout de même que de petits vols, surtout quand ils sont perpétrés avec audace et dextérité [2], soient plutôt encouragés. Il en sera ainsi de certaines tribus guerrières, où un apprentissage de rapine est considéré comme indispensable. On cite de pareils traits des Spartiates. Herbert Spencer, dans son grand ouvrage *Principles of Ethics* (§ 126), cite même des exemples où des meurtres sont approuvés, sans qu'il soit question d'inimitié entre les tribus ou les individus. Il faut attribuer cette perversion du sentiment ou à quelque rite religieux ou

(1) Voir l'étude intéressante de *R. von Ihering, Die Gastfreundschaft im Alterthum* (*Deutsche Rundschau,* juin 1887).

(2) Et par des jeunes gens du sexe masculin.

à l'état de danger permanent et à la condition dispersée des peuples (Bushmans, Bédouins, etc.) qui ont fourni ces exemples. Chez les nomades, il n'y a point de solidarité parce qu'il n'y a point de vie sociale. Aussi ces peuplades périssent-elles vite quand elles se trouvent en collision avec un peuple mieux organisé. L'institution du duel, en honneur chez les nations pour qui la guerre ou la paix armée est une nécessité (Français, Allemands), tend à disparaître ailleurs (Anglais, Américains, Hollandais). Les premiers sentent d'instinct que la conservation du pays demande, surtout chez ceux qui sont appelés à le défendre, certaines qualités ou, si l'on veut, certaines faiblesses qui entraînent facilement des affaires d'honneur. Les seconds comprennent que cette irascibilité et ce point d'honneur militaire, dans un état de sécurité plus grande, sont antisociaux et doivent être réprimés. Et même parmi les militaires, il y a une autre morale que parmi les bourgeois. Lord Wolseley (cité par Herbert Spencer, § 127) dit du soldat : « Il doit croire que ses devoirs sont les plus nobles qui puissent échoir en partage à l'homme. Il faut lui enseigner le mépris de tous les devoirs de la vie civile. »

En général, l'état de guerre dans lequel vivent

les peuples fait qu'il y a deux codes de préceptes moraux : un pour les relations avec les concitoyens, un autre pour les relations avec l'étranger. Si les maximes et les procédés qui sont hautement avoués dans la politique étaient mis en pratique entre les individus, nous ne serions point en droit de nous croire des nations policées ; souvent, ce qui au fond est haine stupide et esprit de clocher est décoré du beau nom de patriotisme, et si le christianisme réclame depuis des siècles la charité universelle et demande en fait l'abolition des frontières, les nombreuses exceptions que ceux qui se disent chrétiens admettent dans la pratique prouvent bien que les nécessités de conservation sociale ont plus d'influence sur la morale que tous les préceptes religieux. Pourtant, de même qu'il reste encore bien des vestiges de l'étroite conception de la morale d'autrefois (esprit de corps sous toutes ses formes, rivalités entre familles, rivalités de communes, de villes, de provinces), il y a des indices qui font espérer une morale qui embrassera l'humanité tout entière (arbitrage entre nations, conférences et unions monétaires, traités de commerce, droit international, etc.). Le plus grand obstacle au développement moral de l'humanité est et a toujours été la guerre. On trouve dans quelques

endroits du globe des peuples d'une loyauté et d'une douceur de mœurs extraordinaires : c'est qu'ils ont été protégés par des frontières naturelles contre les invasions ennemies. Ceux au contraire qui ne font que batailler avec les tribus environnantes sont d'une férocité plus que bestiale, attendu que les bêtes ne tuent le plus souvent que pour se nourrir [1].

Puisque la morale est née de la vie en commun, et est une condition pour que la société se conserve, elle devient immorale dès qu'elle devient ascétique. C'est ce que Molière a très bien senti, quand il fait dire à *Orgon :*

> Il m'enseigne à n'avoir affection pour rien,
> De toutes amitiés il détache mon âme;
> Et je verrais mourir frère, enfants, mère et femme,
> Que je m'en soucierais autant que de cela.

et répondre simplement par *Cléante :*

> Les sentiments humains, mon frère, que voilà !

En effet, on n'a qu'à nous dire qu'une chose est inhumaine, incompatible avec les rapports entre hommes, pour nous prouver qu'elle est immo-

(1) Des exceptions apparentes peuvent provenir de ce qu'un peuple conquérant a dévasté un grand territoire, où il peut désormais vivre en toute sécurité, sans déposer tout de suite, évidemment, son humeur batailleuse, et d'autres causes analogues.

Nicolas

rale. En réalité, l'ascète est un égoïste. Il sacrifie les plaisirs de la vie présente pour gagner la béatitude éternelle; c'est donner un œuf pour avoir un bœuf. Mais il ne songe guère à ses semblables, encore moins à ses devoirs envers eux.

La morale est donc le produit de la société; c'est la résultante des exigences sociales. Point de vertu dans une île déserte; l'individu qui y est jeté sans espoir de la quitter y peut faire ce qu'il veut.

Quel sentiment nous paraît aujourd'hui plus naturel que la pudeur? Elle semble être née avec nous, et pourtant il y a des peuples chez qui elle est inconnue. Ce sentiment s'est développé par des causes qui ne paraissent pas y avoir le moindre rapport. Dans une fantaisie spirituelle intitulée *Dialogues japonais*, le grand écrivain hollandais Multatuli s'exprime ainsi :

« Au début, ô Kami, tous les enfants étaient naturels, et personne ne songeait à mépriser une jeune fille parce qu'elle était mère. C'est comme si on avait blâmé le bouton de rose de s'être transformé en fleur.

« Cette coutume subsista jusqu'à ce que la nourriture devînt moins abondante. On fit comprendre aux jeunes filles qu'elles auraient désor-

mais à pourvoir elles-mêmes à l'entretien de leurs enfants. Ce qui les amena peu à peu à s'informer d'avance si le candidat à la paternité possédait quelque avoir, quelque boutique bien achalandée. Beaucoup d'entre eux s'en vantèrent, et plusieurs disaient vrai. Mais il y en eut quelques-uns qui, une fois l'enfant né, ne s'en occupèrent point, contrairement à la parole donnée. Ils faisaient les étonnés quand telle jeune femme les invitait à partager les soins de la parenté.

« Pour prévenir un démenti aussi fâcheux, on décréta que désormais, lorsqu'une union serait conclue entre deux personnes, celui qui voulait devenir père, devait en faire déclaration devant témoins. Ceci, ô Kami, n'était point mauvais. Ce qui l'était peut-être un peu, c'est qu'on se mit à mépriser toute fille qui avait cru quelqu'un sur parole, sans déclaration devant témoins. On inventa un mot pour désigner une chose qui n'existait pas. Le mot chasteté servit d'épouvantail pour avertir contre les petites portions qui seraient le résultat du nombre croissant des convives.

« Les jeunes filles innocentes qui aujourd'hui s'effarouchent au son de ce mot ne savent pas qu'il fut un temps où l'imprudence ne leur était pas imputée à péché.

« Ailleurs, il n'y a pas longtemps, ce n'était pas encore une honte de suivre la nature.

« Voici un petit livre curieux[1] où l'on peut voir qu'en Amérique, il y a soixante ans, la chasteté, dans le sens que lui donne notre civilisation famélique, n'était pas encore connue. Aucune imprudence (ainsi parle un chef indien) ne peut bannir une femme du toit de ses pères ; le nombre de ses enfants n'y fait rien; elle est toujours la bienvenue, et *la marmite est toujours sur le feu pour les nourrir*. Voyez-vous, Kami, toute la pudeur et la chasteté sont dans cette marmite. Otez-la et vous verrez les parents forger un mot qui signifiera un anathème contre la jeune fille qui apportera un enfant sans père enregistré. »

De même, lorsqu'on avait besoin de bras pour cultiver la terre, le prêtre formulait le commandement de Dieu : Croissez et multipliez. Aujourd'hui, dans bien des pays, on a peur d'une surabondance de population et une grande famille deviendra peut-être bientôt un sujet de reproche. En France au contraire, dont la population décroît, on va la regarder comme un mérite.

Tous ces faits confirment donc la théorie que

(1) *Vie de Makahai-Méchékia-Kiak* ou l'*Autour noir*.

les idées morales, les notions de bien et de mal, sont chaque fois le produit des exigences que la société, en vue de sa conservation, impose à l'individu.

II

LES SENTIMENTS MORAUX

Le lecteur, sans doute, s'est déjà demandé : « Tout cela est bel et bien, et l'on voit assez que les bonnes mœurs sont nécessaires pour la conservation de la société, mais qu'y a-t-il qui puisse induire l'individu à s'y conformer? On ne peut nier que les sentiments des autres ont de l'influence sur nous; nous connaissons tous les phénomènes de la suggestion, et nous sommes tous suggestibles, qui plus, qui moins. L'éducation, nous le savons bien, agit dans le même sens que l'opinion publique et peut-être encore plus par l'exemple et le précepte impératif que par le raisonnement et la conviction. Mais il semble qu'un esprit indépendant doive s'affranchir de l'opinion publique et ne consulter que ses lumières naturelles et ses propres sentiments; de cette manière il sera véritablement homme et atteindra au maximum de bonheur possible. »

Personne n'a formulé cette objection avec autant de force que Platon, lorsqu'il fait dire par Glaucon, dans le second livre de *la République* :

« Je ne vois qu'un moyen de bien juger la condition des deux hommes dont nous parlons (le juste et le méchant) : c'est de les considérer à part l'un et l'autre dans le plus haut degré de justice et d'injustice. Pour cela, n'ôtons rien à la justice de l'un ni à l'injustice de l'autre, et supposons-les parfaits chacun dans leur genre. Et d'abord, qu'il en soit du méchant comme des artistes supérieurs. Un pilote, un médecin habile voit jusqu'où son art peut aller; ce qui est possible, il l'entreprend; ce qui ne l'est pas, il l'abandonne; et s'il fait une faute, il sait la réparer. De même l'homme injuste qui veut l'être à un degré supérieur, doit conduire ses entreprises injustes avec tant d'habileté qu'il ne soit pas découvert; s'il se laisse surprendre, c'est un homme qui ne sait pas son métier. Le chef-d'œuvre de l'injustice est de paraître juste sans l'être. Donnons-lui donc toute la perfection de l'injustice : qu'il commette les plus grands crimes et qu'il se fasse la plus grande réputation de vertu; s'il fait un faux pas, qu'il sache se relever; si ses crimes découverts l'accusent, qu'il soit assez éloquent pour persuader son innocence;

qu'enfin il sache emporter de force ce qu'il ne peut obtenir autrement, soit par son courage personnel et sa puissance, soit par le concours de ses amis et par ses richesses. En face de ce personnage, représentons-nous le juste homme simple, généreux, qui veut, dit Eschyle, être bon et non le paraître. Aussi ôtons-lui cette apparence; car avec elle il sera comblé d'honneurs et de récompenses, et alors on ne saura plus s'il est juste pour la justice elle-même ou pour ces honneurs et ces récompenses. Dépouillons-le de tout excepté de la justice, et rendons le contraste parfait entre cet homme et l'autre : sans être jamais coupable, qu'il passe pour le plus scélérat des hommes; que son attachement à la justice soit mis à l'épreuve de l'infamie et de ses plus cruelles conséquences; et que jusqu'à la mort il marche d'un pas ferme, toujours vertueux et paraissant toujours criminel; afin qu'arrivés tous deux au dernier terme, l'un de la justice, l'autre de l'injustice, on puisse juger quel est le plus heureux.

« Ces deux hommes supposés tels que je viens de les dépeindre, il n'est pas malaisé, ce me semble, de dire le sort qui les attend l'un et l'autre. Le juste, tel que je l'ai représenté, sera fouetté, mis à la torture, chargé de fers; on lui

brûlera les yeux; à la fin, après avoir souffert tous les maux, il sera mis en croix; alors il faudra bien qu'il reconnaisse qu'il ne s'agit pas d'être juste, mais de le paraître. C'est à l'homme injuste qu'il eût mieux valu appliquer les paroles d'Eschyle : car c'est lui qui s'attache à quelque chose de réel au lieu de régler sa vie sur l'apparence. Comme il passe pour juste, il a toute autorité dans l'Etat; il se marie où il lui plaît, lui et les siens, il forme des liaisons de plaisir ou d'affaires avec qui bon lui semble, et, outre cela, il tire avantage de tout, parce que l'injustice ne l'effraie pas. A quoi qu'il prétende, soit en public, soit en particulier, il l'emporte sur tous ses rivaux et attire tout à lui; de cette manière il s'enrichit, fait du bien à ses amis, du mal à ses ennemis, offre aux dieux des sacrifices et des présents magnifiques et sait bien mieux que le juste se rendre favorables les dieux et les hommes auxquels il veut plaire : d'où l'on peut conclure, ce semble, qu'il est plus chéri des dieux. (Ce dernier argument nous paraît bien étrange, mais les autres n'en ont pas moins de force.) C'est ainsi, Socrate, que la condition de l'homme injuste est plus heureuse que celle du juste. » (Traduction de Victor Cousin.)

Pour répondre à cette objection, recherchons

quels sont en général les mobiles de nos actions et les sources de notre bonheur.

I. — LES MOBILES DE NOS ACTIONS EN GÉNÉRAL

Dans toute la conduite de l'homme, de même que dans celle des animaux, on peut observer qu'il craint la douleur et qu'il aime le plaisir. Si manger ne nous procurait aucune jouissance, et n'éloignait aucune douleur, la nutrition se ferait mal. Le plaisir qu'éprouvent les deux sexes à se connaître aide à la conservation et à la propagation de l'espèce. Nous ne pouvons guère nous figurer une action volontaire qui n'éloigne pas une peine ou ne procure une satisfaction. Là même où nous agissons machinalement ou par muette obéissance, nous évitons l'effort pénible que nécessiterait une révolte ou un changement à nos habitudes.

Telle n'est pourtant pas l'opinion courante. On dit communément que le penchant le plus élémentaire est l'instinct ou le désir de la conservation. Ce qu'il y a de vague dans cette notion voile admirablement l'erreur qu'elle contient :

1° Le désir de la conservation présuppose une connaissance ou du moins un pressentiment de

la mort, connaissance qu'on ne peut attribuer aux animaux inférieurs;

2° Il semble plus logique de supposer que l'impulsion qui nécessite l'action soit chaque fois une sensation de plaisir ou de peine. (Ceci s'applique aussi à la peine et au plaisir anticipés, puisqu'ils ne sont que la sensation affaiblie.) Car il faut que chaque action ait sa cause. Une tendance ou un instinct ne peut être la cause collective d'un certain nombre d'actions : c'est plutôt une abstraction tirée de l'observation des actions elles-mêmes;

3° Les goûts vont souvent à l'encontre de la tendance à conserver la vie. Un médecin morphiniste sait fort bien — si son intelligence n'est pas déjà affaiblie par le poison — qu'il ruine sa constitution, mais la tentation de se faire une piqûre est la plus forte. Et si une mère mange son enfant ou si des naufragés se dévorent entre eux, ne serait-ce pas plutôt pour assouvir la rage de la faim que pour prolonger la vie? Quelle mère n'aimerait pas mieux perdre la vie que de tuer son enfant, si le désir insensé de manger n'étouffait tout sentiment? Quant aux animaux, j'ai vu une grosse mouche se jeter dans la flamme d'une bougie, et retomber les ailes brûlées. L'instant d'après, elle remonta lentement la bougie, et,

à la vue de la flamme, elle s'y jeta de nouveau et périt misérablement. M. Berthelot, dans un article de la *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1890, constate que certains insectes, notamment des fourmis, sont attirés invinciblement vers certains arbres, quoiqu'on les massacre par centaines de milliers, les nouveaux arrivants passant sur les corps écrasés de ceux qui les ont précédés.

Quelle est la nature du plaisir et de la peine? C'est une question à laquelle il est impossible de répondre. Ces deux qualités de la sensation paraissent des éléments psychiques aussi irréductibles que les sensations simples, telles que le rouge, la note *la* ou le goût du sucre. Nous pourrions également laisser de côté la question, si le plaisir est quelque chose de positif ou si ce n'est que l'absence d'une peine. Car le fait que nous recherchons ce qui s'appelle plaisir et que nous fuyons ce qui s'appelle douleur n'en est pas affecté. Comme cette question est pourtant importante pour la conduite de la vie, il n'est pas inutile d'en dire quelques mots. Si les sentiments de plaisir et de peine sont élémentaires, la difficulté est tranchée, puisque alors nous sommes aussi sûrs de leur existence que de celle des sensations

de rouge et de vert. Deuxièmement, nous connaissons un état d'indifférence : il y a des moments où nous ne souffrons pas, sans pour cela éprouver un plaisir. Enfin, en admettant même que nous nous fassions illusion sur tout cela, nous n'en sommes pas plus malheureux, puisque le bonheur provient des illusions aussi bien que de la réalité [1].

Quelles sont les causes immédiates de la douleur et du plaisir ? Quels changements dans la constitution des tissus et des nerfs les déter-

(1) On pourrait, avec des arguments aussi bien fondés que ceux des pessimistes, soutenir la thèse contraire, à savoir que la peine n'est qu'un plaisir négatif. Quel déplaisir plus profond qu'un grand désappointement ! Et le désespoir lui-même n'est-il pas la perte de la dernière illusion, de la dernière chance de bonheur ? Pourquoi y a-t-il des gens qui se tuent après avoir perdu leur fortune ? Ensuite, la satisfaction de nos besoins constituant le plaisir, l'absence de celui-ci constitue la souffrance que nous cause la satisfaction différée. D'ailleurs, quelle souffrance est plus insupportable que l'ennui ?

> C'est bien la pire peine,
> De ne savoir pourquoi
> Mon cœur a tant de peine.

dit le poète. Enfin, la douleur même qui provient de la destruction d'une partie du corps n'est que la sensation d'un manque de vie dans cette partie. Si la perte entraîne la destruction de tout notre être, elle ne peut aller que jusqu'à la mort, qui est la négation complète et définitive. Tout le monde sent combien ce raisonnement est peu concluant. Il ne peut nous consoler du moindre mal de dents, puisque nous sentons celui-ci dans toute sa réalité ; de même, tous les arguments des pessimistes ne pourront m'enlever le plaisir que je ressens à entendre tout à coup une belle mélodie ou à voir un beau paysage.

minent et les accompagnent? Voilà encore des questions auxquelles la science ne peut répondre. Nous ne pouvons observer que les causes plus éloignées. Et alors nous pouvons constater en premier lieu que la satisfaction d'un besoin est une source de plaisir; un état qui laisse un besoin inassouvi ou mal satisfait, crée une peine ou un malaise. Deuxièmement, une influence conservatrice procure une sensation de bien-être, une influence destructive, le plus souvent une douleur. *Le plus souvent*, car certains poisons, la morphine, la nicotine, l'alcool, peuvent avoir un résultat opposé, du moins sur le moment. Remarquons aussi que plus la satisfaction d'un besoin est différée, plus le plaisir est aigu. Boire quand on a bien soif est une jouissance que chacun de nous connaît. Manger quand on est affamé, c'est là un plaisir que nous ne connaissons ordinairement que par ouï-dire, mais qui ne doit pas être moins vif. Voici ce que le voyageur Nansen dit dans le récit de son voyage à travers le Groënland :

« Toutes les questions relatives à la nourriture tenaient une grande place dans nos pensées. Le plus grand plaisir que nous eussions pu avoir aurait été de manger à notre faim; le lard surtout était l'objet de nos désirs les plus ardents;

comme je l'ai dit plus haut, nous n'avions emporté qu'une petite quantité de graisse. Chacun de nous recevait par semaine une ration de 500 grammes de beurre; aussi longtemps que nous en avions, rien ne nous semblait aussi bon que d'en avaler de gros morceaux. »

Et dans le récit de sa dernière expédition, il s'exprime en ces termes :

« Enfin le souper était prêt et distribué; nous mangions toujours avec le plus grand appétit. C'étaient les plus beaux moments de notre existence, et leur attente nous réjouissait d'avance toute la journée. » Le passage suivant est peut-être encore plus caractéristique. Les deux hardis compagnons manquaient de savon et d'autres moyens de se nettoyer, et la saleté de leur corps et de leurs vêtements était devenue une vraie souffrance :

« Quand nous voulions passer une heure vraiment agréable, nous tâchions de nous figurer un grand magasin bien éclairé et bien propre, dont les murs étaient tendus de costumes de laine neufs et propres, et nous pouvions choisir là-dedans. Imaginez un peu quelle volupté : des chemises blanches, des gilets, des caleçons, des pantalons de laine moelleux et bien chauds, des vestes allant bien à nos tailles, des bas de laine

propres et des pantoufles de laine bien rembourrées. Pouvait-on se représenter quelque chose de plus beau? »

Le repos même, après de grandes fatigues, quoique ne paraissant point une satisfaction positive, peut nous remplir d'aise. C'est que pendant ce temps le travail de réparation de nos forces et d'évacuation de substances nuisibles recommence dans les tissus, et nous le sentons recommencer.

L'éloignement de quelque chose qui nous gêne ou nous fait mal peut avoir un effet semblable. Schopenhauer dit que l'homme le plus heureux du monde est celui qui vient d'avoir mal aux dents. Il me semble pourtant que ce plaisir est d'un ordre intellectuel. Tout vif qu'il est, il naît de la réflexion.

Parmi les besoins que nous avons, un des plus intéressants est le besoin d'activité. On l'observe déjà chez les animaux. Herbert Spencer dit à ce sujet, dans le § 58 de l'ouvrage cité : « En observant les animaux pourvus de ces organes, nous voyons clairement que leur usage devient en lui-même un plaisir, abstraction faite du but ; témoin l'écureuil qui, indépendamment de la recherche de nourriture, s'amuse à grignoter tout ce qui lui tombe sous la dent. Plusieurs créatures, qui

se servent de leurs membres pour attraper une proie ou pour échapper à quelque ennemi, se plaisent à les exercer, comme les agneaux qui bondissent ou les chevaux qui caracolent. Les chiens, en jouant, travaillent des mâchoires et des pattes. Ils simulent ainsi l'attaque d'une proie en jetant à terre l'adversaire et en le mordillant et le secouant aussi fort qu'ils l'osent faire. L'avidité avec laquelle un chien court après des pierres, ou saute et aboie pour qu'on lui permette de se jeter à l'eau après un bâton, démontre clairement que, même sans la satisfaction de l'appétit ou du plaisir de tuer une proie, il y a une satisfaction dans la poursuite réussie d'un objet qui se meut. Partout, ainsi, nous voyons que le plaisir qui accompagne l'usage des moyens pour atteindre un but, devient but lui-même. »

Pour l'homme, chacun de nous est en état de faire journellement la même observation Tous les exercices du corps procurent ce plaisir d'activité. Et l'esprit aime également à s'occuper. L'homme n'est pas naturellement paresseux ; au contraire, il est le plus actif de tous les animaux. C'est peut-être le seul qui ait le don de s'ennuyer. Nous ne devenons paresseux que quand on nous surcharge de travail, ou quand on nous

force à faire ce que nous n'aimons pas, ou même tout simplement quand il y a contrainte. Un humoriste anglais, M. Jérôme, fait l'observation fine et juste que, pour être paresseux avec délices, il faut avoir beaucoup à faire [1]. Il est vrai que les races inférieures sont beaucoup plus paresseuses que les Européens, mais c'est peut-être un bienfait qu'il faut nous garder de leur ôter. L'Angleterre, le pays de l'énergie, est aussi le pays du *spleen*, ce dégoût de la vie. Pourquoi vouloir du reste que tout le monde soit comme nous? C'est comme si on voulait faire de tous les chiens des chiens savants.

Herbert Spencer fait aussi cette remarque que la persistance à accomplir un devoir finit par en faire un plaisir. « Le contraste entre le jeune garçon que l'on exhorte à être diligent, et le *man of business* tellement absorbé dans les affaires qu'on ne peut pas l'amener à se distraire un peu, montre comme le travail, d'abord une charge, finit par devenir un besoin. » Il est donc bon d'habituer peu à peu les jeunes gens au travail régulier, mais si l'on peut le faire de manière que le goût du travail soit conservé, on atteindra un grand résultat. Car la même préoccupation trop

(1) J.-K. Jerome. *The idle thoughts of an idle fellow.*

prolongée, si agréable qu'elle soit, finit par devenir indifférente et ensuite par nous fatiguer et nous répugner. De là la nécessité de varier les occupations. Et c'est, d'une part, l'effet de la fatigue, d'autre part l'effet du contraire, du manque d'occupation. En effet, ce qui est trop connu ne demande plus rien à notre activité, et, si nous voulons malgré tout nous en occuper, demande un trop grand effort d'attention. L'ennui pourrait donc se définir : la sensation d'un manque d'activité.

Il faut pourtant, pour être agréable, que le travail soit relativement facile. L'expérience semble quelquefois contredire cette assertion; car on voit des gens qui n'en ont pas besoin se tuer à force de travail; on voit des athlètes et des sportsmen de tout genre lutter jusqu'à épuisement complet. Mais quand on considère ces actions de près, on voit que l'occupation elle-même n'est pas le seul mobile; des motifs de vanité, d'ambition ou d'intérêt sont en jeu. Il y a aussi des gens qui, une fois lancés, ne se consultent pas : ils ne s'arrêtent pas au point où l'indifférence ou la fatigue commence. D'autre part, ce qui est pénible pour l'un est pour l'autre délassement. Les questions qui passionnent le savant sont travail et martyre pour le

cancre. Tout plaisir cependant s'émousse : il faut donc varier les occupations. Il n'y a personne qui n'ait quelquefois besoin de distractions. Et si le délassement lui-même est trop prolongé, il redevient travail. C'est ainsi que, pour le littérateur, la lecture d'un roman devient une besogne. Et ceci nous fournit un exemple très curieux de la transformation que peuvent subir nos goûts et nos plaisirs. On commence par lire un roman pour l'intrigue, pour savoir le sort du héros et des autres personnages, ensuite vient une période où l'on se désintéresse un peu de tout cela. On ne dévore plus les romans et on peut les quitter quand on veut; ce qui nous intéresse, c'est le talent de la description, les qualités du style et l'analyse des caractères. Ce plaisir est plus durable. Pourtant, comme nous venons de le dire, si la lecture des œuvres littéraires devient étude, devient métier, il peut arriver un instant où elle commence à nous sembler parfois une corvée [1]. Finalement, comme tout travail bien fait porte tout de même en soi un

(1) « Le livre le plus attrayant devient insipide dès que la lecture se prolonge au delà d'une certaine limite. La lecture n'a de charme que comme distraction, après des occupations plus sérieuses. Elle n'a toute sa saveur que quand on est forcé de guetter, de saisir, et presque de dérober les heures qu'on y consacre. » J. GIRARDIN.

germe de plaisir, le plaisir de travailler succédera aux autres, et le critique pourra encore aimer son métier [1].

Les plaisirs s'émoussent-ils de génération en génération? On le dirait quelquefois : il semble que la jeunesse actuelle soit plus vite ennuyée, demande des excitants plus forts que celle d'il y a cinquante ans. Observons toutefois que les plaisirs sont aujourd'hui en plus grand nombre et que les conditions de la vie sont meilleures (commodités de toute sorte, facilité des voyages, journaux, revues illustrées, postes, téléphones, etc.) et que ce qui autrefois paraissait une distraction, venant interrompre la monotonie de la vie d'alors, paraît aujourd'hui argent dû. Observons aussi que la quantité de bonheur ne dépend pas uniquement de la qualité et de la variété des satisfactions, elle dépend aussi de la faculté de jouir, qui non seulement diffère d'après les différences de race, mais aussi d'après les individus. Chez le même individu, cette faculté décroît constamment avec l'âge. Dans l'enfance,

(1) La comtesse Diane dit à ce sujet : « Il y a deux recettes pour qu'une besogne ennuyeuse ne le soit plus. Premièrement la faire en perfection ; deuxièmement : la faire avec qui vous plaît. »

elle semble inépuisable, il n'y a rien qui égale la vivacité de l'intérêt que l'enfant apporte à toutes sortes d'occupations. Or, avons-nous à craindre que l'enfance elle-même ne diminue de durée ? L'expérience semble prouver le contraire. Les races inférieures, celles qui habitent les pays chauds aussi bien que les Esquimaux, par exemple, ont une courte jeunesse. Puis, en descendant l'échelle des êtres, nous trouvons que les animaux grandissent et vieillissent encore plus vite. Un petit chat, pendant quelques mois, est vif et joueur, il ronronne et paraît tout heureux à la moindre caresse. Bientôt cependant, il devient lent, difficile, flegmatique et indifférent. Enfin, chez les animaux inférieurs, nous ne trouvons plus aucun signe de satisfaction. Le plaisir semble être le dernier mot de l'évolution, et l'homme en reçoit la plus grande dose.

On a posé la question : Si le plaisir est l'effet ou le but de nos actions, en d'autres termes : Si nous éprouvons du plaisir parce que nous avons atteint notre but, ou si nous faisons telle action dans le but d'éprouver un plaisir? D'après quelques-uns, le penchant serait le fait psychologique primaire, et nous devrions toujours agir dans le sens où cette obscure tendance nous pousse. En admettant un moment que cette opinion soit vraie,

nous demanderons : Qu'est-ce qui déterminera la valeur que nous, être conscients, et dans nos actions voulues, attribuerons à ces actions? Évidemment le plus ou moins de satisfaction que, par expérience, nous comptons en retirer. Pourquoi n'obéissons-nous pas à tel ou tel penchant? Parce qu'il en résulterait une peine quelconque. Nous avons donc, dans la réflexion sur le résultat de l'action et l'appréciation de la somme de peine ou de plaisir qu'elle nous procure, un correctif qui, à la longue, modifiera les penchants eux-mêmes. Car un penchant réprimé s'affaiblit, comme un organe qu'on n'emploie plus s'atrophie. A quoi, par exemple, tend toute législation pénale? A réprimer certains penchants criminels par la représentation de certaines peines qu'entraînera le délit.

Cette représentation du résultat pourra devenir inconsciente sans perdre de sa valeur. Car les motifs de nos actions ne sont pas toujours représentés clairement et discutés par l'intelligence raisonnante. Qu'est-ce au fond qu'un penchant? Une tendance à agir dont les motifs sont inconscients. Or, un motif contraire également inconscient pourra bien contre-balancer les premiers.

Il y a pourtant une influence dont il faut tenir

compte et qui détruit en quelque sorte la correspondance entre nos actions et nos plaisirs. C'est l'habitude. Nous faisons par habitude des choses que nous ne ferions point par réflexion, et nous les faisons même contrairement à la réflexion. Pour expliquer ce phénomène, il faudra analyser en détail le mécanisme de la volonté.

Au moment de vouloir une chose, nous avons la sensation d'une certaine tension dans les organes, les muscles, les organes de la perception et peut-être les parties centrales du système nerveux. En second lieu, nous avons conscience de motifs plus ou moins puissants, c'est-à-dire d'images mentales (représentations d'une action) associées les unes avec une idée de plaisir, les autres avec une idée de peine. Les premières nous incitent à l'action, les secondes nous en détournent. En dernier lieu, nous constatons que la volonté n'a pas de qualités différentes. Elle peut être plus ou moins intense, voilà tout.

Qu'est-ce qui se passe donc en nous avant de mettre en exécution une idée ? D'abord nous avons par exemple la représentation d'un objet désirable. A cette représentation de l'objet est associée celle de l'action qui peut nous le procurer. Celle-ci peut à son tour éveiller des idées agréables ou désagréables. Si la résistance due

aux dernières est la plus forte, l'impulsion d'agir ne sera pas donnée. Si au contraire l'action est agréable, ou parce qu'elle emprunte ce caractère à son but, ou parce qu'elle l'est en elle-même, l'impulsion aux muscles qui devront agir sera aussitôt donnée. Il se peut qu'avant la décision il y ait un certain balancement dû à la prépondérance alternative des motifs pour ou contre, mais finalement le plus fort déterminera l'impulsion, qui est accompagnée du sentiment de tension déjà mentionné.

Dans tout cela, la volonté comme phénomène psychique indépendant disparaît. En effet, il se pourrait bien que ce mot ne fût qu'un terme commode pour désigner un procédé compliqué. Nous n'en avons point conscience immédiate ; la représentation des idées, le sentiment de tension et l'exécution de l'idée sont les seules choses que nous percevons directement. Et puis, quel est ce phénomène psychique qui n'a aucune qualité ? Car la *force* de la volonté pourrait bien être un mot pour indiquer la force ou la promptitude de l'impulsion donnée. La volonté de marcher n'est pas différente de celle de manger, de lire, de causer, tandis que tous les autres phénomènes psychiques sont différents d'après la nature de l'organe qu'ils affectent ou l'effet qu'ils produisent.

Si, avant d'atteindre un but, plusieurs actions doivent être faites, le mécanisme est plus compliqué. Supposons qu'un sauvage éprouve le besoin de manger. Aussitôt il pensera à une pièce de gibier qu'il aura tuée la veille. Cette idée est agréable et il va déjà pour la prendre. Mais tout à coup l'idée du mauvais goût de la viande crue le retient ; il dira : Je ne veux point prendre quelque chose qui a mauvais goût. A cette idée de la viande crue est associée celle de son contraire, la viande cuite, et contiguës à celle-ci sont les associations des diverses actions qu'il faut faire pour cuire la viande. L'idée de mettre la marmite sur le feu devient agréable en vertu de la loi que les moyens empruntent leur caractère pénible ou agréable à leurs fins [1]. S'il a oublié de faire du feu sous la marmite, une attente de quelques minutes le convaincra de l'inutilité de son travail, et il en aura du chagrin. Il se souviendra de ce chagrin une autre fois, quand il voudra faire la même chose. Une association s'est établie entre le chagrin et la mar-

(1) Il se pourrait bien que d'abord l'idée de l'action soit accompagnée de la représentation de son résultat, laquelle à son tour est liée à une idée de plaisir, et que cette représentation, devenant inconsciente et finalement s'effaçant tout à fait, ne laisse en présence que l'idée de l'action et celle du plaisir. Ce serait plus ou moins une explication de la loi.

mite froide. A l'avenir, le plaisir qu'il éprouve à s'occuper tout de suite des mets eux-mêmes en sera contre-balancé, jusqu'à ce que la chaîne des actions soit fixée dans leur ordre logique.

Quel est maintenant le rôle de l'habitude dans tout cela? Evidemment celui-ci : une impulsion plusieurs fois donnée trouvera plus facilement la voie qu'elle doit parcourir. Ceci explique la difficulté qu'on éprouve à résister aux penchants qu'on a l'habitude de satisfaire, quoique le plaisir qu'ils donnent soit considérablement amoindri. Tel homme a beaucoup de volonté dans une circonstance, et une faiblesse inconcevable dans telle autre. Cela est contraire à la notion vulgaire qu'on a un caractère fort ou faible en bloc ; celle-ci contient une part de vérité : il y a des gens qui ont appris à résister plus ou moins à tous leurs penchants, il y en a d'autres qui ne se sont jamais rien refusé. Entre ces deux extrêmes pourtant, il y a lieu de distinguer une foule de cas complexes, œuvres de l'éducation et des circonstances.

Si telles sont l'influence et la force de l'habitude, il importe de les diriger dans un sens désirable. Ce qui précisément distingue l'homme bien élevé de l'individu vulgaire, la nation avancée de la

nation arriérée, et peut-être aussi l'homme fait de l'enfant, ce sont les habitudes acquises, les principes directeurs qui, la plupart des fois, lui dictent sans hésitation ce qu'il doit faire. Le vulgaire n'en a que pour son métier, de l'exercice duquel dépend sa subsistance. Pour le reste il ne consulte que ses faiblesses, son amour du gain, ou sa crainte du ridicule.

Si les bonnes habitudes sont un soutien contre les tentations du moment, les mauvaises nous frustrent souvent du plaisir même qu'elles semblaient promettre. C'est dans ce sens que la théorie des penchants est vraie. En tant qu'êtres rationnels, nous pouvons les modifier ou leur résister, selon la somme de satisfaction qui en résulte.

Si le plaisir est ainsi le but, conscient ou inconscient, de l'action, le but de la vie doit être nécessairement de nous procurer la plus grande somme de bonheur possible. Il est vrai que l'on établit souvent une distinction plus ou moins subtile entre bonheur et plaisir. Le mot bonheur est un mot plus noble et on avoue plus volontiers la recherche du bonheur que celle du plaisir. Dans une discussion comme celle-ci toutefois, il faut les identifier. Que le plaisir soit plus ou moins noble, plus ou moins durable, suivi de déboires

ou non, cela ne peut affecter le résultat, puisqu'il s'agit ici de la plus grande somme de plaisirs. Il est vrai que le bilan en est fait différemment. L'un s'estimera heureux dans la douce uniformité de l'existence. L'autre recherche les sensations intenses, les jouissances aiguës, fût-ce au prix de mille désagréments. Mais si la vie lui donne ce qu'il en attend, il a raison, d'un point de vue égoïste, de la choisir telle qu'il la veut. Ce n'est point de l'hédonisme lui-même qu'on peut tirer des arguments contre un tel choix. Tout au plus peut-on combattre l'entraînement qui nous fait préférer la satisfaction immédiate à la satisfaction ultérieure. Tel le buveur qui préfère l'excitation de l'ivresse à la santé de son corps et à tout ce qui en résulte. Mais tel aussi le martyr qui, dans le premier moment d'enthousiasme, se sacrifie pour une idée. Dans le bilan du bonheur tout doit compter, et il faut faire la part de tous les penchants. Il se peut même que l'homme sans conscience puisse être heureux tout en étant méchant.

Outre la raison et l'habitude, il y a un troisième facteur dont il faut tenir compte : la *suggestion*, représentant de la volonté des autres, et dont l'influence en mal et en bien est énorme. C'est surtout dans la première éducation qu'elle

agit sur nous, alors que les notions morales nous sont inculquées comme les principes indubitables d'une science, et corroborées par les punitions et les récompenses. Ce que nous appelons la voix de la conscience vient surtout de là, et cette idée est confirmée par des observations sur les animaux. Le chien notamment a tout le manège d'un coupable pris en faute, quand il a fait ce qu'on lui a appris à ne pas faire. Herbert Spencer cite le cas d'une chienne qui avait été tellement sevrée du commerce avec les individus mâles de son espèce qu'elle finit par repousser leurs galanteries avec la pudicité d'une vieille fille.

II. — LES MOBILES DE NOS ACTIONS VERTUEUSES

Nous voici en apparence loin de la morale. Si tout homme en tant qu'être raisonnable ne cherche que la plus grande somme de satisfaction, nous sommes au même niveau que les bêtes de proie, et le *bellum omnium inter omnes* se substitue aux enseignements de la charité chrétienne, si favorables à la vie et au développement des sociétés humaines.

En tirant cette conclusion on n'oublie qu'un point. C'est que l'homme est un animal sociable

et qu'une des conditions de son bonheur est précisément la vie en société. Il ne devient une bête de proie que pour défendre ses frères, les membres du même groupe. Mais plus la société se consolide, plus la sécurité et la paix sont durables, et plus se développeront en lui l'instinct social, la bienveillance et la douceur dans ses rapports avec ses semblables. Ces sentiments peuvent, tout comme les autres, devenir une source de bonheur. En même temps l'instinct de lutte et de cruauté, entretenu et peut-être même engendré par la guerre, s'affaiblit et finira peut-être par disparaître. La suggestion dont nous avons parlé plus haut, et que nous avons retrouvée dans l'éducation morale, ne serait pas si puissante, si elle ne rencontrait en nous des sentiments qui vibrent à l'unisson. Recherchons donc l'origine de ces sentiments.

Le dévouement le plus absolu, la sympathie la plus intense se rencontrent sans aucun doute dans l'amour, cette passion mystérieuse que la nature, pour l'éternel bonheur de l'humanité, a implantée en nous. Or, qu'est-ce qu'il est ? Il me semble qu'il est, dans toutes ses formes, le sentiment du besoin que nous avons d'une autre créature qui complète notre existence. Tous les

genres d'amour que nous connaissons viennent de là ; celui d'une mère pour son enfant aussi bien que l'amour filial et l'amour conjugal. Car les changements qui s'opèrent dans le corps de la femme à l'approche de la maternité et après sont trop prononcés pour ne pas indiquer que la mère a véritablement *besoin* de nourrir et de soigner son bébé. De même celui-ci, dans les premiers temps de son existence, est passionnément attaché à sa nourrice. Peu à peu cette affection réciproque décroît, et chez les animaux, les parents finissent assez rapidement par ne plus connaître leurs petits. Chez les hommes, ce sentiment est plus durable, et se maintient quelquefois pendant toute la vie. C'est une loi générale qu'à mesure que l'on monte dans l'échelle des êtres, les penchants qui peuvent s'exercer se développent et s'étendent au delà de leur sphère propre, font tache d'huile pour ainsi dire ; c'est pourquoi, pour expliquer les sentiments de l'homme, il faut très souvent consulter les sentiments des animaux. Enfin les formes affaiblies de l'amour, l'amour fraternel et l'amitié, viennent également de besoins, moins impérieux ceux-ci, besoins de commerce intellectuel, d'aide et de secours, etc.

L'amour présente deux faces bien distinctes : d'un côté nous y trouvons le désir de nous unir à

l'objet aimé, et de lui témoigner notre affection de mille manières ; de l'autre le désir que la personne aimée s'attache à nous. De là viennent toutes sortes d'actions qui paraissent en contradiction flagrante avec notre nature égoïste et jouisseuse, et qui ne sont que la conséquence logique de nos besoins. Notre conduite en amour paraît purement altruiste. Il n'en est rien pourtant. Inconsciemment ou d'une manière réfléchie, nous ne faisons que sacrifier nos petits intérêts aux grands. Nous sentons trop bien qu'il importe avant tout d'attacher à nous la personne que nous aimons, et en même temps nous avons tellement envie de prouver notre dévouement, de donner une expression à nos sentiments, que nous en saisissons avec délices l'occasion.

On pourrait dire que c'est ravaler des sentiments nobles et généreux que de les expliquer ainsi. Mais la répugnance qu'inspire une telle explication pourrait très bien venir de l'égoïsme lui-même. A force de nous heurter à l'égoïsme chez les autres, nous finissons par le haïr d'une haine vertueuse, sans soupçonner que cette haine elle-même est l'effet d'une blessure d'amour-propre. C'est le cas de dire avec La Rochefoucauld :

« Quelques découvertes que l'on ait faites dans

le pays de l'amour-propre, il y reste encore bien des terres inconnues. »

Pour ce qui concerne nos amis, nous sommes moins avides de leur prouver notre attachement, mais il se peut cependant que ce soit encore un réel plaisir pour nous de pouvoir leur être utile. Toutefois, la pensée du devoir a plus souvent besoin d'intervenir.

Cette bienveillance s'étend, avec des dégradations insensibles, à toutes les personnes avec qui nous sommes « en bons termes », et enfin, au comble de la civilisation, à tous nos semblables.

Elle n'est pas toujours spontanée. Ordinairement, il y a une foule de circonstances qui nous poussent dans le même sens. D'abord, nous sentons par instinct qu'à moins de faire quelques petits sacrifices, nous ne pourrons vivre avec notre entourage ; deuxièmement, il y a le sentiment du devoir, dû en grande partie à la pression que l'éducation et l'opinion publique exercent sur nous ; souvent le fait d'avoir trouvé une occasion de satisfaire le besoin d'activité ; ou bien un motif de vanité ; enfin l'habitude, la résistance qu'il nous faut vaincre pour formuler un refus.

Chacun de ces motifs peut à son tour acquérir une influence prépondérante. Le sentiment du devoir, surtout s'il est corroboré par la religion,

pourra conduire au sacrifice de tous les biens, même de la vie. Le besoin d'activité, surtout à défaut d'un champ plus restreint, comme notre métier ou notre famille, peut prendre pour objet les grands intérêts de l'humanité ou l'étude acharnée d'une science. La vanité, qui fait peut-être autant de bien que de mal dans le monde, peut s'exalter et devenir ambition ou désir de gloire, et nous savons tous de quel héroïsme ce désir est capable. Enfin la faiblesse de ne pouvoir dire *non* est la cause de mille désagréments que la plupart d'entre nous connaissent par expérience.

Cependant, même en tenant compte de tous ces motifs, dont l'examen prouve une fois de plus combien est grande la complication des sentiments qui déterminent nos actes, et aussi jusqu'à quel point ces sentiments peuvent s'étendre et se développer, il reste un solde créditeur de bienveillance naturelle qui nous pousse, qui plus qui moins, à faire un peu de bien à tout le monde et à nous indigner du mal qui se fait.

D'où vient ce sentiment ? Schopenhauer, dans son *Essai sur le fondement de la morale*, nous dit que ce n'est que la pitié. La douleur d'un autre, aperçue ou représentée, nous retiendrait de lui faire du mal, et (puisque, d'après lui, le bien

n'est qu'un mal négatif) nous induirait à lui faire du bien.

Nous pourrions, en amplifiant le terme pitié, et en disant *sympathie*, donner notre adhésion à cette théorie, qui explique l'altruisme par l'égoïsme. En effet, lorsque nous éprouvons une douleur en voyant souffrir quelqu'un d'autre, ce n'est plus sa peine que nous voulons soulager, c'est la nôtre. Mais ce n'est pas un défaut de la théorie. Car tous les mouvements altruistes doivent forcément être expliqués ainsi. Nous ne pouvons pas plus éprouver de sentiment purement altruiste que nous ne pouvons sortir de nous-mêmes. Pour agir, il nous faut toujours un motif, et ce motif devra se trouver en nous.

Cependant un autre pas reste à faire. Quelle est à son tour l'origine de la sympathie et de la pitié ? Voilà à quoi Schopenhauer ne répond pas, et la réponse qui y est donnée communément ne peut nous satisfaire. D'après elle, nous sentirions nous-même plus ou moins, par une vive représentation, la douleur à laquelle un autre est en proie ou dont nous nous figurons qu'il va souffrir. « La même faculté mentale, dit Herbert Spencer dans les *Bases de la morale évolutionniste* (Appendice), qui reproduit dans la conscience de l'individu les sentiments qui sont manifestés par

d'autres êtres, tend à les reproduire, soit qu'ils soient agréables, soit qu'ils soient pénibles[1].»

Cette explication ne tient pas compte du fait que la douleur de ceux que nous aimons nous touche beaucoup plus que celle des autres; puisque, d'après elle, la vivacité de notre sympathie devrait être proportionnelle à la vivacité de la représentation. Il se peut, au contraire, que nous voyions devant nos yeux les souffrances d'un étranger et qu'elles nous affectent moins que le malheur d'un parent ou d'un ami que nous apprenons par une lettre. En outre, la théorie n'explique que fort mal le fait que la sympathie décroît à mesure qu'il s'agit de sauvages, d'animaux supérieurs ou inférieurs. Nous tuons une mouche ou une araignée avec le plus grand sang-froid, tandis qu'il nous sera déjà difficile de tuer une souris. Des chasseurs, après avoir une fois tué un orang-outang, ont déclaré ne pas vouloir en chasser d'autres, à cause des *regards humains* que cet animal, dans son agonie, avait jetés sur eux. Nous est-il plus facile de nous figurer sentir la souffrance d'un orang-outang que celle d'une

(1) « The same mental faculty, which reproduces in the individual consciousness the feelings that are being displayed by other beings, acts equally to reproduce those states when they are pleasurable or when they are painful. »

souris ? Et sommes-nous tout à fait incapables de nous représenter la douleur que peut éprouver une mouche ? N'aurions-nous aucune pitié pour quelqu'un qui éprouverait des maux que nous n'avons point sentis ? Un homme ne pourrait-il ressentir une vive pitié pour une femme dans les douleurs de l'enfantement ? Et comment la pitié ne serait-elle pas aussi fugitive que l'illusion de sentir les souffrances, celle-ci étant tout de suite corrigée par la réflexion que ce n'est pas nous qui souffrons ?

Il me semble qu'on devra chercher une autre solution, déjà indiquée par le fait que la pitié est d'autant plus vive que l'être qui souffre nous est plus cher ou plus rapproché de nous. Si cet être est plus ou moins nécessaire à notre vie, à notre bonheur, nous ressentons tout préjudice qui lui est fait comme une atteinte à notre bonheur. Sa mort, cela va sans dire, nous affectera vivement, mais aussi une maladie, un accident, et par extension toute souffrance qu'il éprouve, nous remplira d'un vague malaise. De même pour ce qui concerne nos amis ; et enfin, la vue d'une souffrance étant ainsi souvent associée à un sentiment de peine, finira par s'y associer toujours, d'autant plus facilement que ce sont nos intimes que nous voyons souffrir le plus souvent. Cette association

sera d'autant plus forte que l'être qui souffre a plus de ressemblance avec l'homme, et que les signes extérieurs de sa douleur ressemblent davantage à ceux que nous connaissons. Un animal même inférieur qui crie et se tord sous les tourments sera plus difficile à tuer que ceux qui restent muets et immobiles. C'est pour cela que le regard d'un chien ou d'un singe mourant est si difficile à supporter. Celui qui est obligé de le tuer détournera la tête.

Il y a deux faits qui confirment cette explication. Pour les hommes, la douleur d'une femme est particulièrement touchante, et les grandes personnes, surtout les mères, ne peuvent voir souffrir un enfant. Le second fait c'est que l'impression pénible que nous ressentons en voyant souffrir est toujours la même : elle n'est point diversifiée d'après la douleur qu'éprouve l'être souffrant. Nous n'avons point mal aux dents ou mal à la tête avec lui, ce qui serait plus ou moins le cas si la sympathie provenait d'une vive représentation. Notre pitié ne peut différer qu'en degré.

C'est ainsi que le sentiment d'humanité, dans toutes ses formes, résulte en dernier lieu du besoin de sociabilité, comme d'ailleurs nos sentiments s'accommodent toujours, par une évolution

progressive, avec les conditions de notre vie. C'est même un phénomène digne de la plus grande attention, comme les sentiments de chaque nation, de chaque classe dans la société (les militaires par exemple) s'adaptent facilement aux exigences spéciales qui leur sont imposées..

Le sentiment contraire à l'amour est la haine, et, comme le premier est la racine des dispositions généreuses et morales, la haine est celle des dispositions malveillantes, antimorales. Il importe cependant, pour se bien rendre compte de cette genèse, d'en étudier le mécanisme. Comment expliquer que, pour certains individus, l'infliction de mal à un semblable ou à un animal puisse être une source de plaisir? Nous voyons cet instinct de cruauté chez quelques animaux supérieurs (notamment le tigre et le chat), quoique à vrai dire il ne soit pas prouvé que, si le chat joue avec la souris, ce ne soit pas simplement pour le plaisir de jouer, comme il joue avec une pelote de coton. Chez les animaux inférieurs, nous n'en trouvons pas trace. Ils tuent pour se défendre ou pour se nourrir. C'est l'homme seul qui tue pour le plaisir de tuer. Il faut supposer qu'ici encore nous avons affaire à un penchant qui est sorti de ses limites primitives. A l'origine,

l'homme était une bête de proie : ses dents et son appareil digestif le prouvent; il est omnivore, et l'homme préhistorique était anthropophage; cela est prouvé par les ossements qu'on a trouvés dans les cavernes. Il est tout naturel qu'il ait ressenti du plaisir à abattre ses victimes et à les dévorer. Le plaisir de la chasse vient sans doute de là. Peu à peu les mœurs se sont adoucies. Dans ce progrès, il faut surtout tenir compte de deux faits : l'habitude de manger la viande cuite et la division du travail, qui laisse aux seuls bouchers et aux chasseurs le soin d'abattre les animaux. Dans le morceau de viande qui est servi sur notre table, nous ne reconnaissons plus guère l'animal de boucherie, rarement le gibier ; et plus rarement encore nous l'avons tué de notre main. La cruauté envers nos semblables est encore longtemps entretenue par les guerres; à chaque combat, l'ivresse de tuer monte à la tête des soldats et des atrocités sont toujours commises. La peur de l'adversaire engendre deux sentiments : la colère ou le désir de vengeance, qui peut-être n'est que le besoin de l'éloigner ou de le supprimer; ensuite la satisfaction de l'avoir tué ou réduit à l'impuissance. Bientôt ce sentiment a empiété sur d'autres cas où il n'était pas question de danger ou de légitime défense, et chez les peuples vivant

en guerre continuelle avec leurs voisins, par une adaptation analogue à tant d'autres, se battre et tuer est devenu un besoin. A défaut d'ennemis, cet instinct se tournera contre les membres de la même tribu ou nation. Et du désir de vengeance est née une idée de justice primitive, la loi du talion, qui veut que pour un dommage quelconque le même dommage soit infligé à l'agresseur. Cette soif de représailles est un instinct aussi légitime dans son origine que le sentiment opposé, la reconnaissance, et ce qui est significatif, ils se rencontrent tous deux au plus haut degré chez les races inférieures et les gens simples. Chez les Javanais, la colère devient folie furieuse (amok). La reconnaissance des nègres est devenue proverbiale. Faites du bien à un homme du peuple, il ne l'oubliera jamais.

Ce désir de venger certains actes et d'en récompenser d'autres a sans doute puissamment contribué à nous faire approuver, en dehors même du motif d'utilité sociale, que le coupable soit puni et que le juste soit récompensé. Kant dit à ce sujet : « Si demain le monde s'écroulait, il faudrait encore que le coupable fût puni ! » et notre sentiment l'exige sans doute, mais il a déjà été assez modifié, dans le cours des temps, pour ne plus

exiger la loi du talion. Il faut d'ailleurs remarquer que notre sentiment de justice exige bien moins impérieusement que le juste soit récompensé. C'est sans doute que, l'État se chargeant de punir mais non de récompenser, nous sommes habitués à voir que le juste demeure sans récompense. D'autre part, ce dernier travestissement du désir de vengeance est combattu par la notion chrétienne du pardon, et l'idée de justice tend de plus en plus à se borner à réclamer ce qui est utile pour le maintien et la conservation de la société.

Puisque les sentiments moraux sont, dans les différents individus, développés fort inégalement, non seulement à cause des différences dans les dispositions primitives, mais aussi dans l'éducation, dans la docilité à suivre l'opinion publique, et aussi par suite des divers degrés de sociabilité et d'amour-propre, il n'est pas étonnant qu'il y ait place pour tous les genres de conduite, depuis le dévouement d'un saint Vincent de Paul jusqu'aux déportements de la brute féroce qui trouve un plaisir infernal à torturer ses victimes. Aussi est-il impossible de prouver aux hommes en général, par raison démonstrative, qu'ils doivent faire le bien. Faites appel à leurs sentiments généreux, et vous vous apercevrez que plusieurs

n'en ont pas. Faites appel à leur égoïsme; citez-leur le proverbe : l'honnêteté est la meilleure politique (honesty is the best policy), ils vous citeront des cas où cette politique a été en défaut et où le système contraire a réussi. Parlez-leur de la satisfaction intérieure qui suit toujours une bonne action, du remords qui suit le crime, et il y en aura beaucoup sur qui vos paroles ne feront aucune impression. Car, ou ce sentiment leur est inconnu, ou il est trop faible pour contrebalancer les tentations du moment, ou même, dans la froide réflexion, les motifs contraires. Il y a même bon nombre d'individus qui éprouvent de la satisfaction après une friponnerie bien réussie. Il faut tout attendre de la vie en société, du frottement incessant qui polit et adoucit, d'une diminution progressive des guerres, d'une équité sociale qui répand le bien-être et tempère l'âpreté de la lutte, et d'un système d'éducation qui vise à développer les sentiments autant que l'intelligence, problème fort délicat, qui n'a guère été abordé, et dont il faut se garder d'appliquer une solution trop hâtive.

Une variété morale cependant comme l'homme injuste de Platon est une pure chimère. Car si quelqu'un est assez développé intellectuellement pour se conduire avec une telle habileté, une si

profonde politique, toutes ses facultés seraient probablement assez raffinées pour qu'il sentît alors son isolement moral comme un poids très lourd. Ce n'est pas un petit supplice que de devoir toujours dissimuler. Le jour où il s'ouvrirait à un ami, cet ami le détesterait : car les fripons ne s'aiment pas entre eux. Qu'on se figure l'horrible oppression qui doit résulter d'une telle vie. Le bonheur ne consiste point et ne peut consister dans les biens matériels. Ceux-ci ne sont que le moyen de s'en procurer d'autres. Il vient surtout d'une disposition d'esprit calme et contente, produit d'impressions douces et réconfortantes. Où les trouver, ces impressions, si ce n'est dans la sympathie de qui nous veut du bien? et cette sympathie ne peut faire un effet bienfaisant que si elle est méritée. Nous n'aurons que du mépris pour ceux que nous savons être nos dupes. D'autre part, la sympathie que nous témoignons à d'autres ne peut être une source de plaisir que si elle est véritable; et nous n'éprouvons de véritable sympathie que pour ce qui est bon et noble. C'est plus fort que nous, et pour vivre en paix avec nous-mêmes, il faut obéir à nos penchants généreux.

D'ailleurs, on ne peut tromper tout le monde. Il y a des nuances presque imperceptibles qui

distinguent l'intention vraie de l'intention fausse. Et pourtant elles sont perçues. Presque tous nous sentons si la bonté est sincère ou simulée, et même les enfants ont sous ce rapport un flair souvent merveilleux. Jamais comédien, quelque génie qu'il ait, ne pourra dépister tout son entourage, sans compter que la tâche serait écrasante.

Un autre argument, celui-là plus subtil, c'est que les sentiments moraux multiplient nos jouissances.

« Pour voir, dit Herbert Spencer dans sa *Morale évolutionniste* (p. 215), que ceux qui ne s'inquiètent en aucune façon des sentiments de leurs semblables se privent par là d'un grand nombre de plaisirs esthétiques, il suffit de se demander si les hommes qui se plaisent aux combats de chiens sont capables d'apprécier l'*Adélaïde* de Beethoven, ou si le poème de Tennyson : *In memoriam*, pourrait beaucoup émouvoir une troupe de galériens[1]. »

On pourrait encore remarquer que celui qui a

(1) « To see, that those who care nothing about the feelings of other beings are, by implication, shut out from a wide range of aesthetic pleasures, it needs but to ask whether men who delight in dog fights may be expected to appreciate Beethoven's *Adelaïde* or whether Tennyson's *In Memoriam* would greatly move a gang of convicts. »

commis une fois une action vile ou méchante doit toujours, quand l'envie lui prend de s'enthousiasmer sur quelque trait noble, de chaleureusement recommander quelque bon procédé, faire un retour douloureux sur lui-même et s'arrêter net au milieu de son élan.

III

LES RAPPORTS DE L'ÉTHIQUE AVEC LA SCIENCE SOCIALE

Ces rapports sont déterminés par le concept de justice et l'idée de responsabilité. Il faut donc chercher à déterminer ces deux notions. L'idée de justice n'est pas identique à celle du bien. Celle-ci ne parle que de nos devoirs. Celle-là fait aussi allusion à nos droits. Or, d'où vient cette notion de droit? Comme celle du devoir, il a trait aux rapports de l'individu avec ses semblables. Elle est positive ou négative. Quand elle s'appuie sur un mérite elle est positive. Elle est négative quand elle proteste contre l'inégalité quand il y a égalité de condition. Elle est alors intimement liée à l'envie. Parmi les enfants d'une même famille, nous voyons que, si quelque chose qu'on leur distribue est en quantité limitée, chacun veut avoir un morceau de même grosseur : pourquoi un tel, demandent-ils, a-t-il plus que moi? Et il semble que c'est réellement parce

qu'il n'y a pas de bonne raison pour que l'un reçoive plus que l'autre. Aussitôt qu'il y en a une, par exemple quand un des enfants est malade, ou que par une cause quelconque il a besoin d'un supplément, il recevra davantage ou quelque chose de mieux que les autres. On peut donc dire que la répartition égale des biens a lieu là où les titres sont égaux et qu'elle cesse aussitôt qu'il y a lieu de reconnaître différents besoins ou différents mérites.

Dans la famille, il est tenu compte et des différents besoins et des mérites différents. Dans la société, on ne tient compte ordinairement que du mérite. Le patron qui a plusieurs ouvriers les payera d'après leurs services et non d'après leurs besoins. Si l'un des ouvriers est malade et qu'il n'en tienne pas compte, on peut le taxer de dureté, mais non d'injustice. Si l'un des ouvriers a une nombreuse famille, il n'en sera pas mieux rétribué, sinon les autres crieront à l'injustice. Nous faisons le même travail, diront-ils, nous avons *droit* à la même rétribution. Si, en cas de renvoi, le patron fait peser le fait dans la balance, il se laisse conduire par un motif de charité. C'est précisément parce que la famille repose sur la charité plutôt que sur la justice qu'on y applique d'autres principes. Aussi bien les enfants

n'ont-ils guère de droits envers leurs parents.

On pourrait dire cependant que la répartition des récompenses proportionnellement aux besoins est un principe de justice plus haute et mieux entendue, que les hommes ne sont peut-être pas assez avancés pour le goûter, mais qu'on y arrivera.

La première objection à faire à ce raisonnement, c'est qu'on n'a point de principe semblable pour les punitions, et que notre sentiment d'équité veut au contraire que le coupable soit puni proportionnellement à sa faute. Ensuite, que, dans la pratique il est très difficile de se guider sur un principe qui suppose une connaissance exacte des besoins. Car non seulement il est impossible de connaître les besoins de chacun de nous, mais il est aussi très difficile de dire où finissent les besoins réels et légitimes, les besoins de nécessité pour ainsi dire, et où commencent les besoins de luxe. On a dit avec raison : le superflu c'est le nécessaire, et en second lieu, ce qui est luxe pour l'un est strict nécessaire pour l'autre. Celui qui a toujours vécu dans un milieu sordide ne connaîtra peut-être pas le besoin de se laver ou de prendre un bain. Les Esquimaux ne se lavent que rarement. Si quelques jeunes femmes parmi eux, par coquetterie, se débar-

bouillent de temps en temps la figure, elles se servent d'un liquide que nous avons également dans notre chambre à coucher, mais pas dans le lavabo. Cette malpropreté serait un supplice pour un homme civilisé.

Toutefois, pour résoudre la difficulté, il est nécessaire de remonter aux origines de l'idée de justice. Ce qu'on punit et ce qu'on récompense, on l'a souvent remarqué, ce sont plutôt les intentions que les actes. Et avec grande raison, car le caractère de l'individu détermine toute sa conduite, il est donc plus important pour la société que tel acte isolé. Si quelqu'un a fait le bien en voulant faire le mal, son mérite en est beaucoup amoindri, car à une seconde occasion il ne se trompera pas, et fera le mal qu'il s'est proposé. L'homme est jugé non d'après ce qu'il fait, mais d'après ce qu'il est. Si cela est vrai, il n'est pas moins responsable de ses actes, parce qu'ils sont rigoureusement déterminés par des motifs, puisqu'il est pour ainsi dire tenu de justifier son caractère. Il est vrai qu'il ne l'a pas fait lui-même, pas plus que ses aptitudes. Pourtant il sera estimé ou méprisé d'après l'un et les autres. Le jardinier n'arrache-t-il pas la mauvaise herbe qui n'en peut mais? N'abat-il pas l'arbre qui ne porte aucun fruit? Et ne

soigne-t-il pas particulièrement celui qui promet beaucoup?

Si au contraire nos actions étaient l'effet du hasard, nous n'en serions pas responsables. Et puisque le choix sans aucun motif est le choix au hasard, les vrais partisans du libre arbitre ne pourront concilier cette notion avec l'idée de responsabilité[1]. Celle-ci, bien loin d'être en contradiction avec le déterminisme, n'a un sens que par lui. Et dans la pratique, tout le monde en est d'accord. Ce qu'on exige de l'individu, c'est d'avoir dans ses principes des motifs intérieurs assez forts pour contrebalancer les motifs extérieurs. En effet, si ces derniers ont été d'une force exceptionnelle, ou si, sous le coup d'une émotion violente, une panique, l'ivresse, un désir qui affole, l'homme intérieur a été momentanément endormi, on excuse la faute commise. Plus les motifs extérieurs ont été futiles, plus

(1) Stuart Mill dit quelque part : « Nous ne nous sentons pas moins libres parce que ceux qui nous connaissent intimement savent bien comment nous voudrons agir dans quelque cas particulier. Au contraire, le doute où l'on est de notre conduite à tenir, nous le regardons comme une marque d'ignorance, et quelquefois même nous le ressentons comme une injure. » (*Système de logique inductive et déductive*, liv. VI, ch. VI, § 2.) Voir aussi sur la question du libre arbitre et du déterminisme le chapitre VIII du deuxième livre du *System der Ethik* de Paulsen. Je ne connais point d'exposé plus lucide et plus concluant de la question que ces quelques pages.

elle paraît impardonnable. Ainsi, pour le mérite ou le démérite, nous recevons la récompense ou la punition proportionnelle. De même que l'oiseau est propriétaire du nid qu'il a fait, de même l'homme a droit à ce qu'il a produit, directement ou indirectement (j'entends par production indirecte l'acquisition des produits d'un autre par l'échange), et la grandeur et la qualité du produit dépendront de l'habileté et du zèle de l'artisan.

D'autre part, puisque la société achète les services de l'individu, elle les paye d'après leur valeur. La tendance de revaloir à l'individu ce qu'il a fait (tendance dont nous avons parlé plus haut) se trouve ainsi corroborée par plusieurs influences, et on ne peut douter que la véritable maxime de justice distributive ne soit celle-ci : A chacun suivant sa capacité, à chaque capacité suivant ses œuvres.

On a beaucoup agité la question de savoir si le caractère est variable ou invariable. Schopenhauer se prononce pour la seconde alternative, mais il néglige de dire ce qu'il entend par le mot *caractère*. Si ce terme veut dire les dispositions primitives que l'individu apporte en naissant, il n'y a point de doute que nous n'ayons affaire à une quantité constante ; mais alors c'est un *truism*, et il

est inutile de nous y arrêter. Si, au contraire, le caractère est ce qui, concurremment avec les circonstances, détermine les actions, nous rappelons au lecteur ce que nous avons dit sur le mécanisme de la volonté. S'il est vrai que par le fait d'avoir cédé plusieurs fois à une tentation, elle acquiert de l'empire sur nous, et que par le fait d'y avoir une fois résisté, nous y résisterons une seconde fois plus aisément, le caractère sera sans cesse modifié par l'habitude, la réflexion, l'éducation et la direction, en dehors même du fait (dont Schopenhauer tient compte) que les motifs extérieurs peuvent perdre de leur force.

Dans les derniers temps, sous l'influence des doctrines de Lombroso et d'autres criminalistes, on a poussé à outrance le déterminisme, ou plutôt on l'a mal entendu. Puisque le malfaiteur, a-t-on dit, est fatalement poussé par son caractère à commettre des crimes, il est irresponsable et doit être traité comme un malade. C'est, d'une part, méconnaître le vrai principe de la responsabilité, et d'autre part, fausser la justice. Si on rend le mal par le bien, dit, je crois, Confucius, par quoi faut-il rendre le bien[1] ? Si celui qui fait le

(1) « Que dites-vous concernant le principe que l'injure doit être récompensée par la bonté? — Le maître a dit : Par quoi voulez-vous donc récompenser la bonté ? Rendez l'injustice par la justice et la bonté par la bonté. »

mal est malade, lequel de nous se porte bien? Le héros, le martyr, l'enthousiaste? Ou est-ce là une maladie d'un autre genre et le juste milieu est-il préférable? On voit que l'abandon de l'idée de responsabilité brouille toutes les notions morales et nous jette dans d'étranges perplexités.

La justice consiste donc à récompenser ou à punir l'individu selon ses mérites. Mais il y a une règle plus haute que la justice. De même que l'homme, placé dans des circonstances extraordinaires, sera quelquefois obligé, moralement, de faire plus que son devoir, ainsi la société, dans des circonstances exceptionnelles, aura le droit d'abolir la justice :

Salus populi suprema lex.

Le droit de la société est d'un ordre plus élevé que celui de l'individu. Aussi, quand on veut défendre une mesure qui paraît injuste, on le fait quelquefois encore en invoquant son utilité sociale.

Pourtant il se peut que l'intérêt de la société semble être en conflit avec celui de l'individu et que celui-ci ait le droit de préférer le sien. Il est sans doute utile pour la société que les lois soient respectées. Mais il se peut que leur injustice soit

telle que, sans attendre leur abrogation, il vaut mieux leur désobéir. C'est là une question extrêmement délicate et il faut un sens moral bien développé pour trouver le point exact où l'obéissance cesse de devenir une obligation. Néanmoins Socrate, qui paya de sa vie le respect des lois, a désobéi une fois que le gouvernement exigeait de lui une action injuste. D'ailleurs il importe à l'État que son intérêt soit d'accord avec celui de l'individu. Car la société n'a point de raison d'être si elle ne procure aucun surcroît de bien-être à ses membres. Théoriquement, elle se dissoudra aussitôt que ceux-ci trouveront un plus grand avantage à vivre solitaires ou à faire partie d'un autre corps social. Dans la pratique, elle tiendra encore ensemble par la force de l'inertie. Cependant, sa solidité en est ébranlée considérablement. Il est donc possible que l'intérêt public exige de grands sacrifices de la part de l'individu, mais il serait imprudent et injuste de le lui sacrifier tout entier (excepté dans le cas où la vie de tous est en danger par un ennemi extérieur ou intérieur). Encore moins l'individu doit-il être sacrifié au bien-être de quelques-uns. C'est ce qui a lieu pourtant sur une grande échelle dans les sociétés modernes. Et alors une révolution plus ou moins sanglante éclate, et la société se

constitue sur de nouvelles bases. Nous sommes peut-être à la veille d'une nouvelle révolution. En tout cas, il y a une forte fermentation qu'il faudrait pouvoir apaiser. Car les mesures violentes sont toujours suivies d'une réaction violente, les révolutions de contre-révolutions. Ce n'est pas ici le lieu d'aborder l'étude de la question sociale. On peut cependant affirmer d'une manière générale que le conflit serait levé du jour où il y aurait pour tous des occasions pareilles. Si la justice exige que chacun soit récompensé selon ses mérites, il faut que les qualités de chacun puissent se développer librement et que son mérite puisse éclater au grand jour. Il ne faut pas que l'individu puisse se demander pourquoi il doit obéir à des lois qui l'écrasent, pourquoi il doit servir une société qui le foule aux pieds. Il faut que la société, par des bienfaits réels, encourage les tendances préservatrices, et que par son équité elle désarme les tendances destructives.

La question surgit s'il faut approuver et préconiser la conduite altruiste à tous les degrés. On a remarqué avec justesse que l'individu a des droits envers lui-même. Ce sujet est amplement traité dans trois chapitres fort intéressants des

Bases de la morale évolutionniste[1] de Herbert Spencer, intitulés : *L'égoïsme opposé à l'altruisme*, *Jugement et compromis*, *Conciliation*, et auxquels nous renvoyons le lecteur. Mais la meilleure justification que l'on puisse donner pour l'égoïsme se réduit à montrer que sans « l'amour-propre bien entendu », le dévouement aux intérêts d'autrui n'est pas efficace. Et cela est tout naturel. D'un point de vue éthique, c'est la seule justification possible, car la morale envisage les choses d'un point de vue social, et non d'un point de vue individuel. Quoique Herbert Spencer confonde trop souvent la conduite sage et prudente avec la conduite morale, c'est de la morale qu'il tire ici ses meilleurs arguments. En effet, si personne ne voulait vivre pour soi et chacun pour les autres, personne ne jouirait des biens de la terre et tous seraient également misérables. Nos semblables refuseraient même nos dons. Quoique le proverbe :

Charité bien ordonnée commence par soi-même

serve souvent d'excuse au manque de générosité, il renferme une vérité qu'on ne peut méconnaître.

(1) 1 vol. in-8, 6e édition, 1897. Paris, Félix Alcan.

L'altruisme tout pur nous rappelle l'histoire de deux enfants à qui on avait défendu de rien demander et qui alors s'étaient entendus pour demander les bonnes choses l'un pour l'autre. Il est plus simple que chacun pourvoie d'abord à ses propres besoins, les connaissant le mieux. En agissant ainsi, il sera aussi mieux en état de pourvoir à ceux des autres.

Nous n'hésitons pas à condamner de même le martyre pour la religion ou pour une autre cause, ou du moins à mettre en doute son efficacité. Il n'est pas sûr que celui qui meurt pour ses convictions fasse réellement le bien qu'il en peut attendre, et n'eût peut-être pas mieux fait de vivre pour elles. Si son but est de créer la ferme conviction, il n'y a qu'un moyen : ce sont les arguments. S'il veut frapper l'imagination, il pourra en effet y réussir en se sacrifiant. Mais qui nous dit que la foule superstitieuse ne sera pas, quelques jours plus tard, impressionnée par une manifestation contraire ? La seule révolution durable, c'est une révolution dans les idées, et elle ne peut être que le résultat d'un sourd travail longuement élaboré. Ainsi, sans rien rabattre de notre admiration pour les héros et les martyrs de la foi, nous ne pouvons les approuver sans réserve.

Qu'on nous permette d'esquisser encore une fois à traits rapides l'évolution des idées et des sentiments moraux, comme nous avons tâché de l'exposer dans des développements forcément un peu longs.

A l'origine, le mot *bon* signifiait *avantageux* ou *agréable*. Appliqué au caractère ou à la conduite d'un individu, il a dû prendre bientôt la signification de serviable, aimable, indulgent — nuances qui se retrouvent dans les différentes acceptions du mot (ainsi on dit que quelqu'un est *trop bon*). Puis, comme les services qu'on demandait à l'individu différaient d'après les conditions d'existence de la société, en particulier l'état de guerre ou de paix, certaines qualités ont paru plus ou moins excellentes, plus ou moins *vertueuses* (*virtus :* force, courage, vertu). Comme la société se composait d'abord de la famille agrandie, puis de la tribu ou du clan, plus tard de la nation, et enfin de l'humanité, la solidarité qui régnait entre les membres de la même famille a servi de type aux vertus sociales. Cette solidarité repose sur l'affection qui relie ces membres entre eux, sentiment qui à l'origine était sans doute fortifié par des intérêts communs à cause de la propriété commune et des rivalités entre les familles. L'homme, étant un animal sociable, a

bientôt senti le besoin de vivre en bonnes relations avec ses voisins, et si la guerre ou la chasse ne le rendent féroce, s'il cultive en paix ses terres, ou mène paître en sécurité ses troupeaux, des habitudes de bienveillance et d'assistance mutuelle s'établissent, qui vont au-devant de la pression extérieure exercée par les lois et l'opinion publique. Les hommes ne vivant plus de rapines ou de butin de guerre, chacun était maître chez lui, vivait du produit de son travail, et s'il n'empiétait pas sur la sphère d'activité de son voisin, disposait à son gré de ses ressources. Ainsi l'idée de justice (égalité de récompense ou de peine pour mérite ou démérite égaux, mais non pour tous les individus) a dû s'établir et se consolider. Bien des fois, sans doute, les puissants de la terre exploitaient durement les esclaves, les serfs ou les rustres, et d'étranges prérogatives subsistaient. Mais peu à peu le sentiment d'équité devenu plus fort s'est révolté contre de tels abus, et les vestiges de l'ancien brigandage et de l'état d'abjection où vivait le vaincu ont disparu un à un. Des animosités entre les différentes classes de la société, des rivalités de race et de nations existent encore ; mais elles disparaîtront peut-être aussi quand une distribution plus équitable des biens et des traités d'alliance et d'arbitrage